

114 1127-13

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

FONDÉE EN 1859 PAR CHARLÈS BLANC

Directeur : TH. REINACH, de l'Institut

106, BOULEVARD SAINT-GERMAIN

PARIS

JANVIER 1924

E. de Liphart. — Le Sculpteur Francesco Ferrucci et Léonard de Vinci.

Édouard Michel. — Albert Baertsoen (1866-1922).

D^r Frédéric Lesueur. — Les Fresques de Saint-Gilles de Montoire et l'iconographie de la Pentecôte.

Prosper Dorbec. — L'Hellénisme d'Eugène Fromentin.

Lionello Venturi. — La Critique d'art en Italie à l'époque de la Renaissance: III. Pierre Arétin, Paul Pino, Louis Dolce.

Henry Lemonnier, de l'Institut. — Les Origines du Musée Condé à Chantilly.

René Brancour. — Chronique musicale.
Bibliographie.

Trois gravures hors texte :

Coin de canal en Flandre, d'après une gravure originale d'Albert Baertsoen : héliotypie.

La Chasse au faucon, par Eugène Fromentin (Musée Condé, Chantilly) : héliotypie.

La Madone et l'Enfant Jésus, par Luca della Robbia (Collection Altman, Musée Métropolitain, New-York) : photogravure.

26 illustrations dans le texte.

66^e Année. 743^e Livraison.

JOS. GIRARD
5^e Période. Tome IX.

Prix de cette Livraison : 10 francs.

Voir au dos de cette page les conditions d'abonnement.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

106, boulevard Saint-Germain, Paris (6^e)

PRIX DE L'ABONNEMENT :

PARIS ET DÉPARTEMENTS. — Un an. 80 fr. | ÉTRANGER. 100 fr.

La *Gazette des Beaux-Arts*, publiée, sous la direction de M. THÉODORE REINACH, membre de l'Institut, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (architecture, sculpture, peinture, gravure, arts décoratifs et industriels, musique), des collections publiques et particulières, de la bibliographie artistique.

Chaque livraison mensuelle, de 64 à 80 pages in-4^o carré, est ornée d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, etc., dues à nos premiers artistes.

COMITE DE PATRONAGE

MM. Albert BESNARD, Membre de l'Institut, Directeur de l'École Nationale des Beaux-Arts ;

Comte M. de CAMONDO, Membre du Conseil des Musées Nationaux, Vice-président de la Société des Amis du Louvre ;

Comte P. DURRIEU, Membre de l'Institut ;

R. KOECHLIN, Président du Conseil des Musées nationaux ;

L. METMAN, Conservateur du Musée des Arts décoratifs ;

André MICHEL, Membre de l'Institut, Conservateur honoraire des Musées nationaux, Professeur au Collège de France ;

E. POTTIER, Membre de l'Institut, Conservateur aux Musées nationaux, Professeur à l'École du Louvre ;

Baron Edmond de ROTHSCHILD, Membre de l'Institut ;

G.-Roger SANDOZ, Secrétaire général de la Société de propagation des livres d'art et de la Société d'encouragement à l'art et à l'industrie.

ÉDITION D'AMATEUR

La *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition spéciale, contenant une double série des planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A CETTE ÉDITION :

PARIS ET DÉPARTEMENTS. 120 fr. | ÉTRANGER. 140 fr.

ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS, 106, BOUL^d SAINT-GERMAIN, PARIS

TÉLÉPHONE : Gobelins 21-29

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 7 fr. 50

..

Il n'est rendu compte que des ouvrages dont un exemplaire est envoyé directement au bureau de La *Gazette des Beaux-Arts*, 106, boulevard Saint-Germain, sous l'adresse de M. le directeur de La *Gazette des Beaux-Arts*.

Les abonnés d'un an à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS
bénéficient d'une réduction de vingt francs sur l'abonnement annuel à la revue

BEAUX-ARTS

dont le prix est de 40 fr. pour la France et de 50 fr. pour l'étranger, et qui paraît le 1^{er} et le 15 de chaque mois, excepté pendant août et septembre, en livraisons de 16 pages in-4^o carré, avec nombreuses illustrations. Le rédacteur en chef est M. Paul VITRY, conservateur au Musée du Louvre.

BEAUX-ARTS renseigne ses lecteurs sur toute l'actualité artistique : ventes, expositions, concours, publications d'art, nouvelles de France et de l'étranger, enseignement d'art, musique et décor théâtraux, art appliqué, monuments historiques. Chaque numéro renferme un BULLETIN DES MUSÉES, de 4 à 8 pages, rédigé avec le concours des conservateurs des musées de Paris et des départements, et qui fait connaître au jour le jour leurs enrichissements et leur activité.

BEAUX-ARTS

106, Boulevard Saint-Germain, Paris (6°)

Directeur : Théodore REINACH, membre de l'Institut.

Directeur-adjoint : Georges WILDENSTEIN, secrétaire de la fondation S. de Rothschild.

COMITÉ DE RÉDACTION

President : Raymond KOECHLIN, président du Conseil des Musées nationaux.

MM. André JOUBIN, directeur de la Bibliothèque d'art et d'archéologie.

Théodore REINACH.

Paul VITRY, conservateur des musées nationaux, *Redacteur en chef de la Revue.*

Georges WILDENSTEIN.

PRIX DE L'ABONNEMENT

| | | |
|--------------------------------|--------------|-----------------|
| Paris et Départements. | Un an 40 fr. | Six mois 21 fr. |
| Étranger. | Un an 50 fr. | Six mois 27 fr. |

Les abonnés d'un an à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS

bénéficient d'une réduction de vingt francs sur l'abonnement annuel à BEAUX-ARTS

Prix du numéro : Deux francs.

BEAUX-ARTS paraît le 1^{er} et le 15 de chaque mois, excepté pendant août et septembre. Chaque numéro, de 16 pages in-4° carré, contient une vingtaine d'illustrations dans le texte.

BEAUX-ARTS renseigne ses lecteurs sur toute l'actualité artistique : expositions, concours, ventes, publications d'art, nouvelles de France et de l'Étranger, enseignement d'art, musique, décor théâtral, arts appliqués, monuments historiques. Chaque numéro renferme un BULLETIN DES MUSÉES, de 4 à 8 pages, rédigé avec le concours des conservateurs des musées de Paris et des départements, et qui fait connaître au jour le jour les enrichissements et l'activité de nos collections.

Sommaire du n° 2

A propos des salons de 1924.

Nouvelles. — Académies et Sociétés savantes.

Mélanges. — *Le Centenaire de Géricault à Rouen* (F. GUEY). — *Un Sarcophage du musée de Jérusalem* (T. R.).

Monuments historiques, par Jean VERRIER.

BULLETIN DES MUSÉES. — *Deux dessins intéressant l'histoire du Louvre* (Louis HAUTECŒUR). — *Musée du Louvre : Antiquités grecques et romaines. — Peintures et dessins.* — *Musée de Saumur : Les collections du comte Lair* (E. VALOTAIRE). — *Musée d'Arles.* — *Musée de Brest.*

Correspondance de l'Étranger. — *Suède : Deux Bustes de Jean-Baptiste Lemoyne*, par SERGE DE CHESIN.

Les Expositions. — *Barat-Lavraux, etc.,* par Robert REY.

Publications d'Art : *Ouvrages sur la musique* (A. HOERÉE). — *Monographies d'artistes* (G. W. et P. V.) — *Ouvrages divers* (C. B. et J. M. V.).

Les Ventes, par SEYMOUR DE RICCI.

14 illustrations dans le texte.

Pour tout ce qui concerne la rédaction s'adresser au rédacteur en chef de la Revue.

Pour les abonnements, la vente au numéro et les annonces, s'adresser à l'administrateur de la Revue.

Il n'est rendu compte que des ouvrages dont un exemplaire est envoyé directement au bureau de Beaux-Arts, 106, boulevard Saint-Germain, sous l'adresse de M. le Directeur de Beaux-Arts.



A Crétolle
Conseil d'Art *Avenue*
des Champs
Élysées
N° 120
Tél Élysées 03-53
ADR TEL ELLOTERC PARIS
OBJETS D'ART ANCIENS
Travaux d'art de décoration Ameublement de grand luxe

GALERIES KLEINBERGER

PARIS
 9, rue de l'Échelle

R. C. Seine 171 152

NEW-YORK
 725 Fifth Avenue

TABLEAUX ANCIENS

Spécialités : École Hollandaise Flamande et Primitive

JEAN CHARPENTIER

Tableaux Anciens et Objets d'Art

Décorations du XVIII^e Siècle

Galerie d'Expositions :

76, Faubourg Saint-Honoré, PARIS (VIII^e)

R. C. Seine 100 416

WILDENSTEIN

Tableaux Anciens

Objets d'Art et d'Ameublement

57, Rue La Boétie

✻ PARIS ✻

MÊME MAISON :

647, Fifth Avenue ✻ NEW-YORK

DUVEEN BROTHERS



LONDON

PARIS

NEW-YORK

GAZETTE
DES
BEAUX-ARTS

SOIXANTE-SIXIÈME ANNÉE — CINQUIÈME PÉRIODE
TOME NEUVIÈME

878-77134

CHARTRES — IMPRIMERIE DURAND

9, RUE FULBERT, 9

Tous droits de reproduction et de traduction réservés



GAZETTE

des

BEAUX-ARTS

66^e ANNÉE

1924

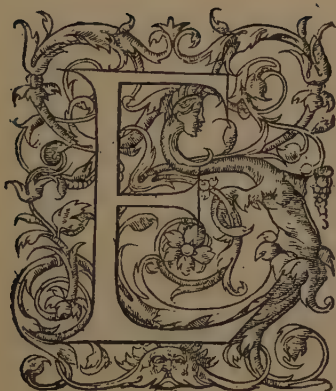
1^{er} SEMESTRE

PARIS

106, B^D S^T-GERMAIN

LE SCULPTEUR FRANCESCO FERRUCCI ET LÉONARD DE VINCI

I



« étudiant le superbe album des « sculpteurs de la Toscane » de M. Bode édité par Bruckmann, je fus frappé par la parenté singulière du bas-relief d'une Madone ornant un tabernacle à Florence, Via Cavour, avec la *Madonnina Benois* de Léonard à l'Ermitage. Toute la partie inférieure de la composition est presque identique. Le mouvement des jambes de l'Enfant est le même, les genoux seulement un peu plus écartés ; les doigts de la main gauche en éventail gâtent quelque peu l'impression calme et divine que nous admirons dans la composition du

Vinci. La main droite tient, au lieu de la fleur symbolique en forme de croix, un petit oiseau.

Toute la partie supérieure entièrement modifiée par le sculpteur lui appartient en propre, hélas ! car la composition en est bien confuse, l'enchevêtrement de toutes ces mains assemblées d'un effet déplorable. La Madone de la Via Cavour est attribuée à Desiderio da Settignano et Bode la place chronologiquement entre le *monument Marsuppini* et l'adorable petit *Jésus bénissant*, du tabernacle de San Lorenzo, deux chefs-d'œuvre.

Je me sens quelque peu gêné en osant m'attaquer à la haute autorité de M. von Bode ; je m'y décide pourtant et me propose d'entreprendre tout un travail d'élimination dans l'œuvre de Desiderio en commençant par le bas-relief

de la Via Cavour, indigne, à mon avis, de ce maître. D'ailleurs l'emprunt à l'œuvre de jeunesse de Léonard exécutée à vingt-six ans (1478) prouve péremptoirement que le bas-relief ne peut être de Desiderio mort en 1464 ;

notre hypothèse d'identification de la Madone Benois avec l'une des « Vergini Marie » notées sur le dessin des Uffizi¹ a été généralement acceptée².

En continuant de feuilleter l'album, quelle ne fut pas ma surprise de découvrir dans d'autres œuvres inférieures, et toutes attribuées à Desiderio, encore deux emprunts à Léonard, et toujours à la Madonna Benois !

La tête de la Vierge de la Via Cavour ne ressemble en rien à celle de notre tableau et se rapproche plutôt du dessin de l'ancienne collection Timbal au Louvre où j'ai reconnu³ la première idée de notre nouveau Léonard et voilà que je trouve (Planche 297, Bruckmann), dans la *Madone de la collection Foulc*



LA MADONE BENOIS, PAR LÉONARD DE VINCI
(Musée de l'Ermitage, Pétersbourg.)

à Paris le sourire enfantin, cette petite bouche entr'ouverte, un peu de

1. ...bre 1478 inchominciaj le 2 Vergine Marie.

2. M. Gronau s'en est emparé sans daigner me citer tandis que M. Herbert Cook convient courtoisement tenir ce renseignement de moi. *Gazette des Beaux-Arts*, mai 1914, p. 379-386.

3. *Jahrbuch der kœnigl. Preussischen Kunstsammlungen*, 1912, XXXIII, II-III Heft, p. 207-210.

travers, et le nez retroussé de la Madone de l'Ermitage. Les yeux seulement sont grands ouverts, mais la forme en est identique ; la Vierge regarde l'Enfant, placé plus haut dans le bas-relief que dans le tableau ; par conséquent elle lève le regard, qui est abaissé dans la peinture. Le bas-relief de la collection Foulc marque un progrès sensible sur celui de la Via Cavour et serait même assez beau pour être admis dans l'œuvre de Desiderio : l'Enfant Jésus est ravissant, mais — la tête de la Vierge est copiée d'après Léonard et les mains, aux doigts plats comme du papier, dénoncent l'auteur anonyme du tabernacle florentin. Outre ces doigts minces, un autre signe morphologique peut servir à reconnaître notre plagiaire : l'oreille est placée trop en arrière, presque sur la nuque et, chose curieuse, ce même défaut existe, très atténué, dans la Madone Benois.

Le troisième plagiat, trop évident pour être un effet du hasard, est le bas-relief de la collection Gustave Dreyfus à Paris qui a été exécuté par le même sculpteur

anonyme ; il est copié, en partie, d'après un dessin à la plume de Léonard au British Museum publié par M. Sidney Colvin et identifié, par lui, avec la Madone Benois. La seule modification que le plagiaire se soit permise est le mouvement de l'avant-bras de la Vierge (qui ainsi modifié ne signifie rien) ; le reste est copié fidèlement jusqu'au motif de draperie sur les genoux de la Vierge ; bien plus, le pan d'étoffe descendant du siège se trouve reproduit dans ses moindres plis. Le défaut criant qui apparaît dans les proportions : le torse trop long pour les jambes trop courtes, doit être imputé au sculpteur, le croquis de Léonard offrant des proportions parfaitement correctes.



MADONE, BAS-RELIEF EN MARBRE
(Via Cavour, Florence.)

Le bas-relief de la collection Dreyfus provoqua une polémique des plus instructives donnant l'occasion à des érudits de haute valeur de déployer leur science et leur sagacité : Bode d'abord¹, Strzygowski² ensuite et enfin le professeur Woelfflin³; le dernier mot appartient encore et toujours à Bode⁴.

Dans la collection Heseltine, Bode découvrit un dessin, qu'il n'hésita pas à attribuer à Michel-Ange, et qui dérive de la Madone Dreyfus. M. Woelfflin ne veut point reconnaître la main du Buonarroti dans ce dessin ni même celle de Baccio Bandinelli, le jugeant tout au plus digne de l'atelier de ce dernier. Dans les dessins du Louvre (carton B n° 104), je viens de découvrir un grand dessin, procédant encore du croquis de Léonard, qui pourrait bien appartenir à l'école de Bandinelli, soigneusement hachuré sans esprit, auquel le maître aurait ajouté deux petits anges à gauche et un troisième à droite du trône de la Vierge d'une facture beaucoup plus libre, et cependant quelle différence avec Michel-Ange ! Il prétend que Michel-Ange dans ses dessins à la plume étudiait, cherchait la forme avec acharnement en multipliant les hachures dans tous les sens, tandis que l'auteur du dessin Heseltine vise à l'effet pittoresque, au clair obscur, mettant des parties entières dans l'ombre, comme par exemple le profil de la Vierge et la jambe gauche au moyen d'une couche de hachures qui doit donner du relief à tout le groupe. — Ceci est parfaitement exact et Michel-Ange n'aurait pas procédé ainsi, s'il n'avait pas copié le relief d'un autre, dessinant d'après la bosse ; ce relief, il s'agissait de le rendre au moyen d'un effet pittoresque et d'ombres portées.

La faute de proportions, Michel-Ange l'a corrigée en se montrant un maître à quinze ans. Cette œuvre si incorrecte a cependant charmé le terrible Buonarroti ! Pourquoi et par quoi ? il ne le savait pas lui-même — pas plus que M. Woelfflin qui s'exprime ainsi : « Qui a conçu cette composition ? je ne saurais donner une réponse précise à cette question. Personne ne songera plus, je pense, à Desiderio da Settignano. De ce beau bas-relief

1. Dr Wilhelm Bode, *Italienische Bildhauer der Renaissance*, p. 565. Relief de Desiderio, dessin de la collection Heseltine par le jeune Michel-Ange.

2. Strzygowski, *Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsammlungen*, XII, p. 213, 1891. Studien zu Michel Angelos Jugendentwicklung.

3. Woelfflin, *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1893, IV, p. 107. Le bas-relief Dreyfus serait une falsification moderne d'après des compositions semblables dont des moulages existent ; l'original doit dater de 1500 et postérieur à la Madonna della scala de Michel-Ange (casa Buonarroti). Quant au dessin Heseltine, il est de l'école de Bandinelli comme le dessin n° 1527 des Uffizi.

4. Bode, *Florentiner Bildhauer der Renaissance*, p. 19, réfutation de Woelfflin. Le stuc de Desiderio (Musée de Berlin) est l'imitation d'un bas-relief de Donatello de la collection Quincy. Chez M. Shaw, à Boston, un marbre d'un faible élève de Donatello.

souffle une brise du *Cinquecento*. Celui qui vient de voir Rossellino et Benedetto da Majano sera surpris de la simplicité, de la grandeur de cette Madone. Et si Donatello a cherché parfois un idéal semblable, nous sommes obligés d'avouer que le rythme du contour et la cohésion du groupe dépasse ici tout ce que le *xv^e* siècle a produit. La façon dont cette Vierge penche la tête, plie le corps pour se rapprocher de l'enfant, sans toutefois le serrer contre elle, me paraît exprimer d'une manière qu'on ne rencontre chez aucun autre artiste du *Quattrocento*, pas même chez Luca della Robbia ; et combien le motif du pied élevé est particulier au *Cinquecento* ! Ce motif peut se rencontrer çà et là antérieurement à cette époque, mais jamais on n'a employé ce mouvement dans le but d'arrondir le groupe et de le rendre plus compact. »

Avec quel plaisir lit-on ces lignes maintenant que nous savons que l'invention est du grand Léonard dont M. Woelfflin a su démêler le génie dans la faible adaptation d'un fugitif croquis !

Qu'un érudit, doué d'une finesse intuitive

surprenante, comme nous venons de le voir, puisse se tromper au point de déclarer le bas-relief Dreyfus un pastiche moderne et le dessin de Michel-Ange sorti de l'école de Bandinelli, c'est un mystère pour moi.

Quant au rapport qui doit exister entre la Madonna della Scala de la casa Buonarroti et le bas-relief Dreyfus, il se réduit à peu de chose : le jeune Michel-Ange a été impressionné par cette composition où la Vierge avec l'Enfant représentée en pied, non jusqu'aux genoux comme c'était l'usage



MADONE, BAS-RELIEF EN MARBRE

(Collection Foulc, Paris.)

d'alors, se place dans un cadre étroit. La Madonna della Scala n'a plus rien du xv^e siècle et, sans le témoignage formel de Vasari, je serais tenté de lui assigner une date bien postérieure. Qu'un tout jeune homme ait pu avoir une pensée religieuse aussi profonde, exprimée avec un art aussi consommé, c'est un fait qui rend notre dévotion pour le divin artiste plus fervente



MADONE ATTRIBUÉE A FERRUCCI
BAS-RELIEF EN MARBRE
(Collection G. Dreyfus, Paris.)

encore. Nous voyons en effet la Vierge qui vient d'allaiter l'Enfant endormi sur son bras, elle va le couvrir du bout de son manteau, arrêtée dans ce geste par une vision prophétique : de petits anges rassemblent des pièces de bois pour en former une croix. Dans la draperie on remarque une réminiscence de Donatello. Cette draperie, très particulière, n'a rien d'académique. C'est *le chiffon*, innovation de Michel-Ange qu'il abandonne à tort, à mon avis, dans sa *Pietà*.

II

Quel peut être l'auteur de ces ouvrages exécutés sous l'impression d'une œuvre de jeunesse de Léonard après la mort de Desiderio da Settignano ? Mon jeune collègue à l'Ermitage, M. Jarnowsky, m'a mis sur la bonne piste en me signalant un article du professeur

Adolfo Venturi dans « *L'Arte* » sur Francesco di Simone Ferrucci. Je m'empresse de lui en exprimer ici toute ma reconnaissance.

Dans son ouvrage monumental, *Storia dell' Arte italiana*, vol. VI, *Scultura del Quattrocento*, 1908, p. 724, Venturi parle de ce Ferrucci que Vasari n'a pas oublié de mentionner dans la biographie d'Andrea del Verrocchio¹ :

1. Édition Sansoni, vol. III, p. 371.

« furono discepoli del medesimo Andrea Pietro Perugino e Leonardo da Vinci ; de quali si parlerà al suo luogo, e Francesco di Simone fiorentino. » Ce Ferrucci était donc camarade d'atelier de Léonard. Adolfo Venturi dit de lui : « de toutes ses œuvres il résulte que Francesco di Simone, après avoir subi l'influence de Desiderio, se rapprocha des formes de Verrocchio. Il n'avait pas d'originalité, mais un goût exquis dans l'ornementation. » Mort en 1493 à Florence, il laissa son art comme héritage à ses fils, cet art fait de réminiscences de Rossellino, de Desiderio et de Leonardo da Vinci dont il était le condisciple.

Venturi a groupé un certain nombre d'œuvres qu'il attribue à Ferrucci en se fondant sur l'analogie dans l'ornementation très particulière et originale, et sur la similitude des types entre eux. On peut former dans ce groupe deux subdivisions ; l'une où l'influence de Verrocchio ne se fait point sentir, où l'artiste procède de Desiderio et l'autre où l'imitation servile du chef d'atelier est évidente. En tête du premier groupe je placerais volontiers chronologiquement le bas-relief Dreyfus, cette étonnante adaptation du croquis de Léonard du Musée Britannique, — puis le tabernacle de la Via Cavour et enfin la Madone Foulc à Paris.



DESSIN A LA PLUME PAR MICHEL-ANGE
D'APRÈS LA MADONE DREYFUS
(Collection Heseltine.)

Voici les particularités signalées par Venturi qui dénoncent infailliblement notre artiste : ce sont des palmettes à lobes qui ressemblent à des fèves, les ailes même des chérubins semblent formées de cosses de petits pois ou de fèves,

Un autre signe morphologique m'a frappé : l'oreille est placée trop en arrière, presque sur la nuque et parfois trop haut ; ce défaut, on le remarque, je l'ai dit, fort atténué, dans la *Madonnina Benois*, et notre sculpteur l'a

naïvement copié en l'exagérant. Le bas-relief Foulc est le plus frappant exemple de ce signe Morellien ; l'oreille de la Vierge aussi bien que celle du *bambino* s'y trouvent en dehors de la tête.

Il y a encore un bas-relief qui m'inspire des doutes sérieux malgré le témoignage de Vasari qui l'attribue à Desiderio : c'est le Sauveur et S^t Jean garçonnet, un *tondo* dans la collection du marquis Arconati Visconti. Le sourire un peu grimaçant du jeune Jésus, la bouche et le petit nez me rappellent étrangement la *Madone Benois* et les doigts plats comme du papier, l'oreille



DESSIN DE LÉONARD DE VINCI POUR UNE MADONE

(British Museum, Londres.)

hors de place augmentent encore mes doutes. Dans cette œuvre le sentiment de la beauté si développé chez Desiderio fait défaut et c'est ce qui m'incline à penser à Ferrucci.

Dans le livre de Venturi nous trouvons¹ le monument de Barbara Manfredi à Forlì dans l'église de San Biagio, digne de Desiderio ; les ornements seuls le désignent comme une œuvre de Ferrucci. Les fameuses fèves, au

¹. Ce tabernacle se trouve sur l'escalier du Palais Dal Pozzo à Imola, propriété de la comtesse Domenica Rossi.

dire de Venturi, se rencontrent non seulement dans les ornements, mais encore les ailes des *putti* qui déroulent l'inscription sur le sarcophage sont faites de fèves en guise de plumes ; même les doigts de Barbara Manfredi ressemblent à des fèves. Ne connaissant pas le monument *de visu*, je cite ces détails d'après Venturi, mais je vois avec plaisir qu'ici aussi nous retrouvons une réminiscence de Léonard : le mouvement des *putti* est exactement copié d'après le croquis du Musée Britannique. C'est décidément une hantise de notre sculpteur.

Très caractéristique également est le tondo reproduit dans l'article de Venturi (*Archivio storico*, 1892, pl. XVIII). C'est bien là une œuvre de Ferrucci, car tous les éléments de son ornementation s'y trouvent réunis : non seulement les ornements, mais aussi les ailes des chérubins dans les quatre coins de l'encadrement sont formés de fèves. Le type de l'Enfant et de la Vierge est assez sommairement imité de Rossellino d'après notre adorable *Madone de l'Ermitage* qui a servi de modèle à Ferrucci pour toute la partie supérieure du Tabernacle de la Via Cavour qui n'est pas empruntée à Léonard ; nous



MADONE
BAS-RELIEF EN MARBRE, PAR ROSSELLINO
(Musée de l'Ermitage, Pétersbourg.)

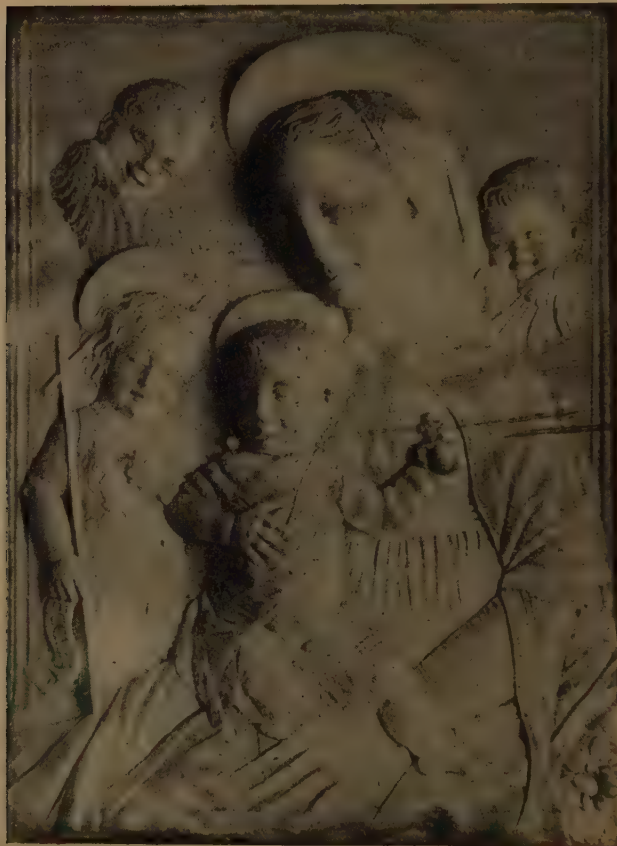
retrouvons la main droite de la Vierge telle quelle avec le petit doigt coquettement écarté. Les têtes reproduisent tant bien que mal les traits si fins de notre bas-relief de Rossellino. Le résultat de toute cette compilation est, comme je l'ai dit déjà, une œuvre confuse et mal composée. Le tondo d'Imola marque un progrès évident sur le tabernacle florentin, il est mieux composé, plus clair et d'un artiste plus rassis¹.

1. Nous arrivons à une nouvelle composition de Ferrucci fort gracieuse qui a dû avoir un succès très mérité : car il l'a répétée cinq fois pour le moins :

A partir de ce moment nous voyons notre sculpteur changer de manière et se faire imitateur servile, mais heureux de Verrocchio. Dans le monument du D^r Tartagna à San Domenico de Bologne le haut relief de Verrocchio a remplacé le relief si plat usité par Desiderio. Les « Vertus » courtaudes avec leurs draperies abondantes et profondément fouillées dans le goût du

maître ne ressemblent plus à ses travaux antérieurs.

Il me semble superflu de continuer l'énuméra-



LA VIERGE, L'ENFANT JÉSUS ET SAINT JEAN
BAS-RELIEF EN MARBRE ATTRIBUÉ A FERRUCCI
(Collection Ch. Mège, Paris.)

I. — A Florence Via della Chiesa, assez grossièrement exécutée, pleine d'incorrections. L'Enfant Jésus dont la grosse tête ne s'accorde guère avec la main ridiculement petite et les pieds affreux, rendent l'attribution à Antonio Rossellino inadmissible. Les cheveux ressemblant à du vermicelle sont typiques pour Ferrucci. Dans notre marbre de Rossellino les cheveux sont une merveille de rendu. On peut constater dans le bas-relief de la Via della Chiesa un progrès sensible sur celui de la Via Cavour, apparemment une de ses premières œuvres, le relief en est moins plat et la tête de la Vierge tend à l'imitation du Verrocchio.

Une particularité nous est signalée par Venturi, elle se retrouve dans les autres variantes de cette composition : c'est l'annulaire de la

Vierge replié au point de paraître tronqué et chez l'Enfant la petite langue passée entre les lèvres.

II. — La variante du tondo enchâssé dans le monument du comte Gian Francesco Oliva à Montefiorentino.

III. — Le tabernacle carré de l'église de Solarolo (reproduit chez Venturi, *Storia dell'Arte it.*, vol. VI) qui a été attribué à Donatello et à Rossellino et restitué à son véritable auteur par Venturi.

IV. — Le tabernacle du palais de la comtesse Domenica Rossi à Imola (ici l'annulaire n'est pas tronqué) dont il a été question plus haut.

tion de tous les travaux de Ferrucci groupés par Venturi avec tant de sagacité,

Je crois pouvoir ajouter en toute sécurité à l'œuvre de notre artiste un autre bas-relief qui se trouve dans la collection Ch. Mège et dont j'ai trouvé la reproduction (*Les Arts*, février 1909) en tête d'un article signé Gaston Migeon. C'est une *Madone avec l'Enfant, St Jean et deux chérubins*. Ce bas-relief, dit l'auteur de l'article, « a des états de possession excellents puisqu'il a passé par les mains de Louis Carrand et de Boy. La Madone en léger relief soutient, assis sur elle, l'Enfant Jésus qui, vif et remuant, a passé une jambe nue, grasse et potelée par-dessus la main de sa mère (détail familial où l'on sent le désir de l'artiste enfermé dans une formule, d'en varier les aspects). L'œuvre paraît assez significative de l'art d'Antonio Rossellino. On retrouve dans la main allongée de la Vierge aux doigts minces, fuselés et légèrement aplatis, ainsi que dans le modelé général des figures qui tourne peu et se borne à des aplats où disparaissent un peu les plans, la manière aimable de Rossellino, plus soucieux de grâce que de force. »

La main de la Madone aux doigts en papier et celle de l'Enfant, les doigts écartés en éventail, les ailes des chérubins formées de fèves au lieu de plumes sont autant de signatures du maître Ferrucci.

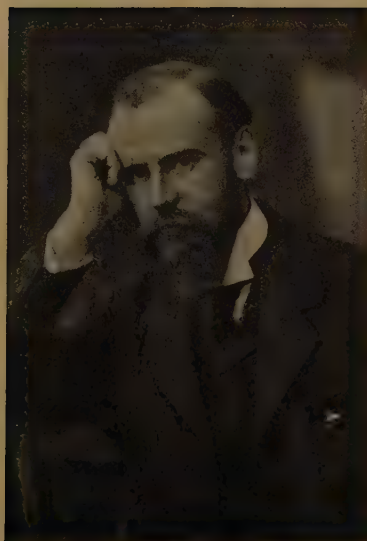
Quant à Rossellino il est hors de cause ; le lecteur en conviendra avec moi s'il veut comparer notre marbre de l'Ermitage avec celui de la collection Mège, précieux sans doute, mais d'un auteur inférieur au rival de Desiderio, le suave Rossellino.

Si j'ai cru devoir éliminer certains bas-reliefs de l'œuvre de Desiderio da Settignano, c'est uniquement par respect pour ce grand artiste, presque l'égal de Donatello, qui est la force et le caractère, comme Desiderio la grâce et la beauté. D'ailleurs son imitateur n'est point à dédaigner ; son monument de Barbara Manfredi peut soutenir la comparaison avec les plus belles créations de son époque si riche en œuvres exquises.

J'ose espérer, à la suite du professeur Venturi qui fit revivre, si heureusement, notre Ferrucci oublié depuis Vasari, avoir précisé davantage la physionomie de cet artiste qui nous devient si sympathique par son admiration pour son camarade d'atelier, le grand Léonard. Dès son jeune âge, à Florence comme à Milan plus tard, celui-ci ne se laisse que trop exploiter par ses nombreux élèves qui, sans vergogne, pillent son œuvre, cependant que l'illustre Maître planait au-dessus de tous, dans un calme olympien.

ALBERT BAERTSOEN

(1866-1922)¹



PORTRAIT D'ALBERT BAERTSOEN

La disparition d'Albert Baertsoen date à peine d'une année, et déjà son œuvre semble prendre une signification particulière qui s'affirme avec le temps et lui fait une place bien à part parmi les peintres belges du xx^e siècle à ses débuts.

On a dit de Baertsoen qu'il peignait la vie tranquille et assoupie des petites villes de Flandre, des ruelles où l'herbe pousse épaisse entre les pavés, des béguinages où le temps semble battre d'une mesure plus ralentie. Sans doute le peintre a aimé les coins anciens et calmes de son pays natal, mais son talent, examiné maintenant dans son ensemble, avec ce recul qui permet déjà de mieux saisir l'unité, nous semble d'une valeur plus profonde et plus générale.

Ce n'est pas une heure ou une simple modalité de la vie en Flandre, c'est un caractère primordial, profondément typique, que Baertsoen nous a rendu : la lente poussée des forces hostiles qui sans cesse s'acharnent sur ce pays ; l'eau qui sort du sol, la pluie, le vent du large qui ronge et mord, la mer

1. Sur Baertsoen voir entre autres : Gabriel Mourey, *Albert Baertsoen* (Studio, 1898, p. 227-325). Fiérens-Gevaert, *Albert Baertsoen*. Bruxelles, Van Oest, 1910, in-4, 90 p. av. fig. et pl., avec catalogue de l'œuvre. Paul Lambotte, *Albert Baertsoen* (*Revue de l'art ancien et moderne*, juillet 1914-décembre 1919, p. 183-192).

qui veut reprendre son ancien domaine, la neige, la boue, la longue obscurité des nuits d'hiver. Pendant huit mois de l'année l'homme ne subsiste ici que par un acte continuuel d'énergie : la nature sournoise paraît sans cesse sur le point d'anéantir son œuvre. Ceci ne suffit pas encore : les guerres, de tout temps, ont ajouté leurs ravages foudroyants ; peu de contrées au monde ont été plus piétinées et plus dévastées.

Ces dangers, cette lutte de tous les instants ont marqué le caractère national de leur empreinte : un fond tragique occupe l'âme de tout Flamand et détermine chez lui ces deux réactions qui le libèrent : la sensualité pour oublier dans la joie immédiate et rapide du moment présent les dangers du lendemain ; le mysticisme pour faire appel aux forces surnaturelles, dans une vie où lui-même et son œuvre sont toujours menacés. Cette tendance est sensible dans tout l'art des Pays-Bas ; elle s'affirme dans la sensibilité de Memling, dans le pathétique de Quentin Metsys, et passant par le fantastique de Jérôme Bosch et de Pierre Breughel, elle vient aboutir à la peinture mélancolique du *xix^e* siècle avec de Groux, Mellery et Laermans.

La caractéristique profonde de la vie des Flandres, Baertsoen l'a rendue avec une vigueur et une intensité particulières qui tiennent à son génie propre et à ses dons artistiques de premier ordre. Essayons de définir ceux-ci, de



WATERLOO BRIDGE A LONDRES
(Appartient à M^{me} Georges Buysse, Bruxelles.)

voir comment ils se développèrent et quel fut l'œuvre très complet qui en résulta.

Albert Baertsoen naît à Gand le 9 janvier 1866 dans une famille d'importants filateurs. Il est un héritier direct des « poorter » du moyen âge, des hommes qui ont dirigé, organisé la cité, sachant mettre gens et choses à leur rang et à leur place. Par son milieu en même temps il bénéficie d'une culture classique, d'une habitude de choisir et de manier de belles choses ; du coup voici fortifiées chez le jeune homme ces qualités d'affinement, de style et d'harmonie qui paraissent bien avoir été innées chez lui ; elles marquent profondément son œuvre et le différencient de toute l'école belge contemporaine où l'exubérance et la sève se rencontrent plus souvent que le choix et la mesure.

Dès l'âge de quinze ans, tout en continuant ses études à l'Athénée, il travailla avec Gustave Den Duyds (1850-1897) et dut subir profondément l'influence de cet artiste mélancolique et fin. Les toiles de Den Duyds, ses eaux-fortes semblent une première annonce de l'art de Baertsoen : paysages d'hiver au crépuscule, vues de marais et d'inondations ; là déjà nous retrouvons la nature ennemie, force de destruction et de chaos et avec une technique bien moins âpre, bien moins vigoureuse que chez l'élève, une profonde émotion, une sensibilité vibrante. Puis Baertsoen passe sous la direction de Jean Delvin (1853-1921), le bel éducateur. L'artiste précis et opiniâtre apprend au jeune homme poétique et rêveur la nécessité du dessin solide, formant la charpente ajustée de l'œuvre, donnant sa valeur à l'impression. Ainsi notre peintre à ses débuts eut la bonne fortune de suivre deux maîtres qui se complétaient heureusement et correspondaient aux deux faces de sa nature.

Ses études achevées, Albert Baertsoen dut un instant s'occuper de l'usine familiale ; mais son passage au bureau des dessins laissa des souvenirs d'une fantaisie si charmante et si peu industrielle que la famille convaincue n'insista plus et laissa le jeune homme s'adonner entièrement à sa carrière artistique. De Castele, au milieu des peintres de l'école réaliste de Termonde (Heymans, Courtens, Robert Wytman entre autres) il obtient son premier succès au salon de Paris de 1887. Puis ce sont environ deux ans passés à travailler en pleine campagne dans le pays de Saint-Nicolas, au bord de l'Escaut, dans ces immenses plaines où, l'été, les ciels sont si beaux, les lignes d'horizon si larges, les eaux si délicatement lumineuses, mais où, l'hiver, le marais et la boue des origines sont encore si proches.

Après une médaille d'or au salon d'Anvers en 1888, il part pour Paris se perfectionner dans l'atelier de Roll, alors en pleine possession de son talent et qui, au salon de 1889, triomphait avec sa *Manda Lamétrie fermière*.

Baertsoen rencontra là Charles Cottet, Hochard ; il se lia avec Lucien Simon et Ménard ; nous pouvons penser que cette fréquentation fortifia encore chez le peintre débutant ces qualités de style et d'harmonie que nous avons vues si bien favorisées par le milieu familial.

Ainsi armé, Albert Baertsoen revient au pays natal et de 1893 à 1914 ce sont les Pays-Bas qui presque seuls vont inspirer son œuvre, Pays-Bas des Flandres, Pays-Bas de Zélande, c'est là que nous rencontrons Baertsoen,



GAND, LE SOIR
(Collection Rouché.)

tantôt à Nieuport ou à Dixmude, tantôt à Bruges, à Gand, où il revient chaque année, tantôt à Terneuzen, à Veere ou à Middelburg, et toujours vivant et séjournant dans la campagne, s'imprégnant du pays qu'il veut peindre.

Puis survient la guerre, le drame de l'invasion que l'artiste semblait avoir pressentis dans sa prédilection attendrie pour les petites villes martyres. Baertsoen se réfugie à Londres ; les malheurs paraissent grandir son énergie, et de l'Angleterre farouche, raidie dans son gigantesque effort il rapporte ses dernières œuvres, peut être les plus fortes et les plus complètes. Epuisé par une longue maladie, l'artiste s'éteint le 10 juin 1922.

L'œuvre d'Albert Baertsoen présente une très frappante unité. Chez lui point de ces hésitations qui le plus souvent différencient en deux ou trois tendances quelquefois fort dissemblables la production de tant d'artistes. Il semble que dès ses débuts Baertsoen ait senti et rendu la vie d'une manière bien à lui qui sans doute devait gagner en profondeur et en simplification, mais dont l'orientation ne devait plus varier. Dans l'*Escaut à Termonde* de 1887, l'une de ses premières toiles importantes, se révèle déjà tout son tempérament, cette note particulière de mâle tristesse qui s'accroît encore l'année suivante avec son *Soir sur l'Escaut*. N'est-il pas caractéristique que Maurice Hamel dans un article d'ensemble sur la peinture à l'Exposition Universelle de 1889 note déjà « l'ampleur d'impression » de Baertsoen ¹ ? Les qualités de style, la vigueur de sentiment iront s'affirmant d'année en année et cette concentration seule permet de dater les œuvres de Baertsoen ; pour lui, on ne peut parler d'évolution.

Dès 1891 le Musée du Luxembourg lui achète une toile : *La Lys au bois à Gand* ; en 1897 le Musée d'Anvers lui prend *La petite place flamande le soir* ; et le Musée de Gand *Cordiers sur les remparts*, souvenir ému de Nieupoort. Après la *Petite cité au bord de l'eau* de 1899 au Luxembourg, et les *Chalands sous la neige* de 1901 au Musée de Bruxelles, vient cet incomparable *Dégel* du Musée du Luxembourg (1902), point culminant peut-être de toute l'œuvre flamande ou hollandaise, fort nombreuse du reste et dont nous n'avons cité que quelques exemples. Partout mêmes caractères : mort lente et décomposition de ce que l'effort de l'homme a créé ; canaux et chalands ensevelis sous la neige, perdus dans le brouillard, maisons rongées par le temps, par la misère, par l'humidité, à l'heure triste où finit le jour, où la vie, semble-t-il, va disparaître de la terre. Toute cette série est peu colorée, toute en symphonie de valeurs, beaucoup plus qu'en harmonies de tons. Les toiles éclatantes sont rares dans l'œuvre de Baertsoen, il n'y semble pas dans son élément. Cela est si vrai que l'artiste recourt tout naturellement à l'eau-forte, qu'il y triomphe et que des notations magistrales comme le *Kromboonsloot*, *Maison de pauvres*, *Vieilles maisons sur l'eau*, *Canal de Nieupoort* sont peut-être les pages les plus représentatives de son talent.

Dans la suite des œuvres anglaises, à partir de 1914, le point de vue est un peu différent ; ce qui domine, ce n'est plus la force écrasante de la nature ennemie, c'est l'énergie et l'invention de l'homme pour régulariser et endiguer la violence aveugle ; nous avons alors ces quais, ces estacades gigantesques, ces ponts massifs, d'une si haute allure, d'une si puissante charpente qui maintiennent ou franchissent le fleuve immense. C'est le grand drame encore

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1889, t. II, p. 371.



COIN DE CANAL EN FLANDRE
D'APRÈS UNE EAU-FORTE ORIGINALE
D'ALBERT BAERTSOEN

de l'effort humain, mais d'un effort plus près de la victoire. Comme dans la série flamande, du reste, l'homme lui-même n'est guère présent que par son œuvre ; les figures sont rares chez Baertsoen.

Maintenant que nous avons essayé de dégager les caractéristiques du peintre, d'étudier sa carrière et d'indiquer quelques particularités saillantes de sa production, pouvons-nous déterminer de plus près les qualités de tempérament, les procédés de travail qui lui ont permis d'arriver à ces hauteurs et de s'y maintenir ? Ses croquis et ses études vont à cet égard nous donner de précieux renseignements. Il suffit de les feuilleter pour comprendre que



PETITE PLACE FLAMANDE, LE SOIR

(Musée d'Anvers.)

l'une des facultés maîtresses de Baertsoen fut ce don de rendre immédiatement le côté permanent, large et typique des choses. Dans les moindres dessins, en trois lignes, le caractère du paysage est donné ; tout l'essentiel est écrit et l'essentiel seulement : la synthèse est complète. Pour atteindre ce résultat, nous savons que Baertsoen, de nature concentrée, vivait en contact intime avec les pays qu'il voulait peindre ; à l'encontre de la formule impressionniste, il réfléchissait profondément, comparait longuement ses motifs avant de choisir le plus caractéristique ; alors seulement il faisait son premier croquis.

Mais si Baertsoen s'attache ainsi au général, s'il sait négliger le détail qui ne contribue pas directement à l'impression d'ensemble, la toile cependant est

toujours construite comme si les moindres éléments avaient été indiqués ; les dessins sont probants à cet égard. Nous voyons qu'après le premier croquis d'ensemble le peintre reprend un à un les objets qui vont figurer dans la composition et les étudie dans toutes leur parties. Pour cette toile du *Dégel* toute d'impression, et si largement traitée, nous avons les dessins exacts et appliqués, projets d'assemblages des barres de fer et des pylones formant le parapet du quai ; de même pour les bateaux les moindres gréements sont reproduits et tout cela cependant disparaîtra dans la toile achevée ; pour les grues et les pilotis qui figurent dans la série de ses toiles anglaises il s'était fait documenter par un ingénieur sur le mécanisme et le mode de construction. Nous retrouvons ici chez Baertsoen les qualités foncières des anciens métiers gantois, le désir de connaître le comment et le pourquoi, la passion de l'ouvrage bien fait, solidement établi.

Mais de tous les dons de Baertsoen le plus grand de tous fut sans conteste cette sensibilité merveilleuse de l'œil qui lui fait saisir dans sa force et dans sa subtilité, poursuivre jusque dans ses dernières manifestations ce jeu splendide et tragique à la fois de la lumière et de l'ombre. C'est le sens profond des valeurs qui va répandre dans tout son œuvre la grandeur des ciels immenses des Flandres, non pas de ces ciels éclatants de l'été, habillant pour quelques mois d'un joyeux manteau cette terre hostile et froide, mais des ciels d'hiver à la lumière humide et parcimonieuse, éclairant les choses que le temps use, que l'eau mine, qui lentement retournent au néant.

Sans doute l'on peut regretter que Baertson n'ait été le peintre que d'une seule impression ; mais cette impression il l'a si profondément rendue, cette vision il l'a si largement traitée, qu'il a peint ainsi tout un pays et toute une race. Elle suffit à sa gloire.

ÉDOUARD MICHEL

LES FRESQUES DE SAINT-GILLES DE MONTTOIRE ET L'ICONOGRAPHIE DE LA PENTECÔTE



ES lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* se rappellent que M. l'abbé Abel Fabre a cru devoir contester certaines interprétations de M. Émile Mâle au sujet de l'iconographie de la Pentecôte¹. Connaissant bien une des œuvres qui ont servi de base à la critique de M. Fabre, les fresques de la chapelle Saint-Gilles de Monttoire (Loir-et-Cher), je crois pouvoir apporter quelques précisions à leur sujet et par suite quelques éléments d'appréciation nouveaux dans le débat.

Saint-Gilles de Monttoire² est une

1. *L'iconographie de la Pentecôte : le portail de Vézelay, les fresques de Saint-Gilles de Monttoire et*

la miniature du « *Lectionnaire de Cluny* », dans la *Gazette des Beaux-Arts* de juillet-août 1923, p. 33-42. Cf. E. Mâle, *L'Art religieux du XII^e siècle en France*, p. 321 et suiv.

2. Sur Saint-Gilles de Monttoire on peut consulter : De Pétigny, *Histoire archéologique du Vendômois*, Vendôme, Henrion, 1849, p. 134 et pl. 9 et 10 ; — De Salies, *Rapport sur l'excursion faite aux Roches, à Monttoire, Troô et Lavardin* (Congrès archéologique de France, XXXIX^e session), Vendôme, 1872, p. 488-493 ; — Launay, *Guide du touriste dans le Vendômois*, Vendôme, Foucher, 1883, p. 353-356 ; — Launay, *Répertoire archéologique de l'arrondissement de Vendôme*, Vendôme, Lemerrier, 1889, p. 43-45 ; — Gelis-Didot et Laffillée, *La Peinture décorative en France du XI^e au XVI^e siècle*, Paris, May et Motteroz, s. d. ; — Laffillée, *Une école de peinture au XII^e siècle dans la vallée du Loir* (Bull. de la Soc. archéol. du Vendômois, t. XXXI, 1892, p. 170-171) ; — De Rochambeau, *Le Vendômois, épigraphie et iconographie*, Paris, Champion, 1894, p. 22-32 ; — Anonyme, *Excursion historique et archéologique dans la vallée du Loir* (Revue hist. et archéol. du Maine,

modeste chapelle de prieuré¹, qui peut avoir été construite dans les dernières années du xi^e siècle ou au début du xii^e. Cachée au fond d'une ruelle de la bourgade vendômoise, enlisée dans les alluvions du Loir, qui l'ont enterrée de plus d'un mètre, en partie ruinée, et ne présentant au dehors d'autre décoration que les modillons de sa corniche, un cordon de billettes qui contourne les voussures des fenêtres, et les ornements fort mutilés de son portail, elle doit sa célébrité à deux circonstances bien différentes : la première est qu'au xvi^e siècle elle eut pour prieur Ronsard ; la seconde, que ses voûtes abritent un des plus beaux ensembles de peintures murales qu'ait produits le xii^e siècle.

Ce petit édifice présente un plan tréflé, c'est-à-dire qu'il se compose d'une nef, d'un chœur et d'un transept, et que le chœur et les bras du transept se terminent chacun, intérieurement du moins², par une abside demi-circulaire. La nef, qui était voûtée d'un berceau plein cintre à doubleaux, est en ruine ; mais le chœur et les bras du transept ont conservé leurs voûtes en cul de four. Or sur chacune de ces voûtes du sanctuaire et des croisillons est peint un Christ, — ou plutôt, pour ne rien préjuger, une Personne divine, — trônant en majesté dans une gloire. Bien que ces trois figures soient sans doute contemporaines et procèdent d'une même inspiration, celle du sanctuaire nous paraît d'une exécution plus fruste, d'une facture plus archaïque et doit être vraisemblablement attribuée à une main différente. Les deux autres sont d'une saisissante grandeur. Les draperies sont largement et savamment disposées. Le visage barbu encadré de longs cheveux, au regard d'autant plus impressionnant que les prunelles sont à demi effacées, a une beauté grave et régulière. Le geste des deux mains écartées est d'une majesté incomparable.

Ces fresques ont malheureusement beaucoup souffert. On ne les a retrouvées qu'incomplètement sous les couches de badigeon et sous les peintures de date plus récente qui les recouvraient³. Depuis lors l'humidité les a encore plus sérieusement endommagées et achèvera peut-être de les faire disparaître malgré les travaux d'assainissement qui ont été récemment entrepris. Actuel-

t. LVI, 1904, p. 149-155) ; — E. Mâle, *La Peinture murale en France à l'époque romane*, dans *l'Histoire de l'art* publiée sous la direction d'André Michel, t. I, 2^e partie, 1905, p. 771-772.

1. Dépendant de l'abbaye de Saint-Calais.

2. L'abside des croisillons est englobée, en effet, dans un massif de maçonnerie rectangulaire à l'extérieur.

3. La fresque du croisillon Sud, notamment, avait été recouverte au xv^e siècle par une autre peinture, dont un dessin de Launay, reproduit par Rochambeau dans son *Épigraphie et iconographie du Vendômois*, t. II, p. 29, nous a gardé le souvenir. On y voyait la Trinité représentée par Dieu le Père soutenant le Christ en croix et la colombe posant une de ses ailes sur la bouche du Père et l'autre sur celle du Fils.

lement des parties très importantes sont détruites et l'interprétation iconographique en est rendue d'autant plus difficile. C'est ainsi que le Dieu de majesté du croisillon Sud devait être accompagné de nombreux personnages, qui tous, à l'exception d'un seul, lui-même à demi effacé, ont complètement disparu.

La fresque du croisillon Nord est heureusement un peu mieux conservée. A la gauche de la figure divine, qui trône au centre de l'abside dans une auréole en forme d'amande, sont alignés six personnages nimbés. Comme la composition est absolument symétrique, nul doute que six autres personnages semblables aujourd'hui disparus se trouvaient du côté opposé. Mais ce qui frappe surtout dans ce tableau, c'est une série de lignes rouges, longues et déliées, qui partent des mains étendues de Dieu et viennent aboutir chacune sur la tête d'un des saints personnages.

C'est cette dernière fresque seule qu'a étudiée M. Émile Mâle dans son récent et déjà célèbre ouvrage sur *L'Art religieux du XII^e siècle en France*. Encore n'en parle-t-il qu'incidemment, à propos du fameux tympan de la Madeleine de Vézelay, auquel il la compare. Selon lui, la scène représentée à Montoire comme au tympan de Vézelay est la Descente du Saint-Esprit le jour de la Pentecôte, et le personnage divin qui en occupe le centre est le Christ. Il reconnaît qu'il est « singulier de voir les rais de feu partir du Christ lui-même et non de la colombe symbolique, comme ce sera plus tard la tradition ». Mais M. Mâle est confirmé dans son opinion par l'examen d'un lectionnaire de l'abbaye de Cluny¹ ; en effet, sur une miniature de ce manuscrit, du commencement du XI^e siècle, le Christ, dans une auréole, les bras largement ouverts, envoie, comme à Montoire, comme à Vézelay, des rayons de feu sur la tête des Apôtres. Une inscription précise le sens de cette scène. On y lirait, en effet, la promesse même du Christ à ses Apôtres : « *Ecce ego mittam Spiritum Patris mei in vos* ». Ainsi, conclut M. Mâle, « on représentait volontiers le Christ lui-même envoyant son Saint-Esprit sur les Apôtres ».

M. l'abbé Fabre, dans l'article de la *Gazette des Beaux-Arts* qu'il a consacré à cette question, étudie dans leur ensemble les fresques de Montoire, et les conclusions qu'il en tire sont toutes différentes. Pour lui, les trois personnages représentés dans les trois absides seraient les trois Personnes de la Trinité, le Père trônant dans le croisillon Sud, le Fils dans le sanctuaire et le Saint-Esprit dans le croisillon Nord². Il semblerait que l'identification de

1. Bibl. Nat., ms. latin 2246.

2. « Christ triomphant, Christ enseignant et Christ bénissant », a-t-on dit aussi. M. l'abbé Fabre n'a pas eu de peine à montrer le peu de fondement de cette opinion, dont la paternité revient, croyons-nous, à M. de Saliès (*op. cit.*).

cette dernière figure avec la troisième Personne de la Trinité ne pût que confirmer dans leur opinion ceux qui voyaient dans l'ensemble de la scène peinte sur cette voûte une représentation de la Pentecôte. Il n'en est rien. Les personnages placés à droite et à gauche de la figure divine seraient non les Apôtres, mais « les fidèles, les saints en général », et les lignes qui sortent de ses mains seraient non des rais de feu, mais des « eaux ondulantes » symbolisant la grâce, que les auteurs mystiques ont comparée à l'eau. Cette fresque serait donc « une figuration du Saint-Esprit, source de la grâce, sans rapport avec la Pentecôte ».

*
* *

La démonstration de M. l'abbé Fabre paraît, à un premier examen, assez convaincante. Malheureusement il semble qu'il se soit formé une opinion, non devant les fresques elles-mêmes, mais d'après les aquarelles exécutées en 1850 par M. Breton, architecte à Montoire, qui sont conservées au musée du Trocadéro et qu'il a utilisées pour illustrer son article. C'était assez imprudent, étant donné qu'il s'agit de peintures fort dégradées, dans la reproduction desquelles l'artiste le plus consciencieux a pu omettre tel ou tel détail peu visible, mais d'une grande valeur peut-être au point de vue de l'interprétation iconographique.

C'est ainsi qu'on nous dit que les deux figures du transept, qui représenteraient le Père et le Saint-Esprit, n'auraient pas de nimbe crucifère, tandis que celle du chœur représentant le Fils en serait pourvue. Il en est ainsi, en effet, sur les aquarelles, mais non sur les fresques. La figure du croisillon Nord a certainement un nimbe crucifère : les bras de la croix, bordés de perles et s'élargissant à leur extrémité, sont très apparents. La croix du nimbe que porte la figure du croisillon Sud est beaucoup moins visible, étant donné l'état de dégradation de cette partie de la fresque ; on distingue bien cependant quelques-unes des perles qui la bordaient du côté gauche de la tête. Cette constatation n'a d'ailleurs pas une importance considérable : on sait, en effet, que durant tout le Moyen âge le nimbe crucifère fut considéré comme le signe de la divinité et non comme l'apanage exclusif de la deuxième Personne de la Trinité. On ne saurait, en tout cas, tirer argument de l'absence de la croix pour s'opposer à reconnaître dans ces représentations le Christ lui-même.

Mais examinons plus attentivement chacune des trois fresques. Pourquoi dans celle du bras Sud du transept veut-on voir Dieu le Père ? « Il est », nous dit-on, « assis sur les étoiles ; c'est l'ancêtre des temps, et son nimbe n'est pas crucifère ». Nous nous sommes déjà expliqué sur la croix du nimbe. Quant aux étoiles, il est exact qu'elles décorent la double auréole qui entoure la

personne divine. Mais faut-il attacher un sens aussi précis à un détail purement décoratif, que les miniaturistes ont bien souvent employé pour orner les gloires qui entourent l'image de la divinité, quelle que soit d'ailleurs celle des trois Personnes qu'on ait voulu représenter¹ ? Nous relevons, par contre, sur la fresque un détail intéressant, qui n'a pas été reproduit sur l'aquarelle. Dieu tient dans sa main droite deux clefs, qu'il paraît remettre à un des personnages complètement effacés qui se tenaient à ses côtés. Mais quelles sont ces clefs, sinon celles du royaume des cieux, remises par Jésus à saint Pierre ? Et quelle scène l'artiste a-t-il voulu représenter, sinon celle de la Confession de saint Pierre et de la fondation de l'Église ? (Math., XVI, 19). C'est donc Jésus-Christ que nous voyons ici, et non Dieu le Père.

La figure du sanctuaire, elle, a un nimbe crucifère très apparent. Ce nimbe, remarquons-le en passant, est d'ailleurs assez singulier ; il est placé plus haut que de coutume, de sorte que la barre transversale de la croix se trouve non derrière la tête en ne laissant apparaître que ses extrémités, mais au-dessus d'elle². Les pieds, d'autre part, sont posés sur une



LE CHRIST REMETTANT LES CLEFS A SAINT PIERRE
FRESQUE DU XII^e SIÈCLE
(Croisillon Sud de la Chapelle Saint-Gilles, Montoire.)

1. Voir notamment un Christ de majesté entre les quatre animaux illustrant une *Bible* carolingienne de l'abbaye de Saint Aubin d'Angers (Bibl. d'Angers, nos 3-4, fol. 208) et reproduite par M. A. Boinet dans le *Congrès archéologique d'Angers et Saumur*, 1910, t. II, p. 162.

2. Cette particularité n'avait pas échappé à Didron (*Iconographie chrétienne : Doc. inéd. sur l'hist. de France*, 1844, p. 46-47), mais il en tirait des conclusions imprévues. La forme générale de ce nimbe, disait-il, « ressemble à la boule du monde, telle que Dieu la porte ordinairement dans sa main. Ces trois bandes, qui forment la croix de Montoire, ne

sorte de coussin ovoïde. Nous serions là en présence de l'image de Dieu le Fils. Ce serait, selon M. l'abbé Fabre, non Dieu fait homme, mais « le Verbe éternel, ... les pieds posés sur la terre qu'il a créée..., l'équivalent latin du Pantocrator byzantin, type différent du Christ historique ». Nous ne saurions encore approuver entièrement cette interprétation. Ce n'est pas le Dieu des premiers jours du monde qui est représenté, mais celui du dernier Jugement.



DIEU DE MAJESTÉ
FRESQUE DU XIII^e SIÈCLE
(Sanctuaire de la Chapelle Saint-Gilles, Montoire.)

Ce n'est pas dans l'Évangile de saint Jean que l'artiste a trouvé son inspiration, mais dans l'Apocalypse. Il ne s'agit pas du Verbe par qui « toutes choses ont été faites », mais du Dieu qui apparut à saint Jean par la porte du ciel ouverte, tenant à la main le livre des sept sceaux et trônant entre les anges et les quatre animaux, tel que le XII^e siècle nous l'a si souvent montré dans les miniatures de ses manuscrits, dans les fresques de ses absides et dans les tympans sculptés de ses portails. Deux des animaux au moins, le lion et le bœuf, sont encore bien visibles et ne laissent aucun doute sur le sens de la composition, que préciserait peut-être encore, si elle pouvait être entière-

ment déchiffrée, une inscription portée par une des deux auréoles entourant la figure divine¹. Nous ignorons si les vingt-quatre vieillards figuraient dans

paraissent pas autre chose que les cercles qui assujettissent la représentation du globe terrestre. Jésus semble donc soutenir le monde avec sa tête, et cette sphère cerclée nous ramène directement à l'iconographie égyptienne, où nous voyons une foule de personnages portant ainsi le globe du monde sur leur tête ».

1. On ne distingue plus que les lettres suivantes :VR QVIA S.....VR.

quelque partie détruite de la fresque, mais un agneau nimbé, les pieds sur le livre, dans une gloire circulaire, est peint entre deux séraphins sur l'arc formant l'entrée du sanctuaire et complète la vision apocalyptique.

A cette représentation idéale de Dieu le Fils M. l'abbé Fabre oppose une peinture qui représenterait « le Christ proprement dit... c'est-à-dire l'Homme-Dieu, Dieu fait homme, le héros évangélique qu'il ne faut pas confondre avec le Verbe éternel du sanctuaire ». C'est celle qui décore l'« arc triomphal », — disons plutôt, pour plus de précision, l'intrados de l'arc qui sépare la nef du carré du transept, — et où l'on voit le Christ en buste dans un médaillon, couronnant deux chevaliers. « Sa figure », ajoute M. Fabre, « est accompagnée de l'*alpha* et de l'*omega* johanniques, et le geste qu'il fait répond à son titre de *remunerator animarum*. » A la vérité les deux chevaliers vêtus d'un haubert à capuchon de mailles, armés du long écu triangulaire du ^{xii}^e siècle et transperçant de leur lance un monstre étendu à leurs pieds, appartiennent à des scènes de la Psychomachie. Les inscriptions : *Castitas*, *Luxuria*, *Patientia*, *Ira*, qui accompagnent chaque personnage, ne laissent aucun doute à ce sujet. C'est donc deux vertus, la Chasteté et la Patience, que couronne le Christ.

Les constatations que nous avons faites éclairent déjà l'iconographie de la dernière fresque. Si, en effet, nous ne sommes pas en présence de la Trinité, si, notamment, ce n'est pas Dieu le Père qui est représenté sous les traits du Christ à l'abside méridionale, pourquoi faut-il voir l'image du Saint-Esprit dans la figure du croisillon Nord qui lui ressemble si exactement ? Il n'y aurait, selon M. l'abbé Fabre, à Saint-Gilles de Montoire qu'une seule figure représentant le Christ proprement dit, celle qui couronne les deux chevaliers dont nous venons de parler. Mais en quoi diffère-t-elle de celle qui nous



CHRIST COURONNANT LA CHASTÉTÉ
FRESQUE DU ^{xii}^e SIÈCLE

(Arc triomphal de la Chapelle Saint-Gilles, Montoire.)

occupe maintenant, portant comme elle le nimbe crucifère, placée comme elle entre l'*alpha* et l'*oméga*?

Quant aux « eaux ondulantes », symbole de la grâce¹, il est singulier qu'on les ait représentées par des lignes rouges. Il paraît plus légitime de voir en celles-ci du sang ou du feu. On a, en effet, émis l'hypothèse qu'il s'agissait de filets de sang partant des plaies du Christ et venant tomber sur la tête de ses Apôtres². Il y aurait là une conception analogue aux Fontaines de vie du Moyen âge finissant. Mais ce sujet, imaginé par le mysticisme réaliste du xv^e siècle, n'est guère dans l'esprit du xii^e, et rien n'indique qu'on puisse en faire remonter si haut les origines. Reste donc l'hypothèse des flammes, des rais de feu, et nous voilà ramenés à la Pentecôte.



J'entends bien que M. l'abbé Fabre étaie son opinion sur des comparaisons avec d'autres œuvres d'art plus ou moins contemporaines des fresques de Montoire. Mais là encore sa démonstration n'est pas absolument probante. L'argument le plus troublant, celui sur lequel s'appuie toute sa thèse, est tiré d'une miniature d'un *Nouveau Testament* du xii^e siècle, conservé à la Bibliothèque du Vatican³. On y voit les douze Apôtres et, au-dessus d'eux, une rangée de langues de feu réunies à leurs têtes par une série de lignes droites ou brisées d'une épaisseur exagérée. Au haut de la composition apparaît dans un médaillon un personnage divin portant un nimbe crucifère. Il s'agirait bien cette fois, d'après M. l'abbé Fabre, d'une Pentecôte authentique et le personnage divin serait non le Christ, mais le Saint-Esprit. On lit, en effet, au-dessous du médaillon et au-dessus des langues de feu l'inscription : SCS. SPS. (*Sanctus Spiritus*). Mais il ne nous paraît pas évident que cette inscription désigne le personnage du médaillon; elle peut aussi bien se rapporter aux langues de feu, et on peut imaginer sans invraisemblance que l'artiste a voulu, là aussi, nous montrer le Christ envoyant le Saint-Esprit à ses Apôtres.

La miniature du *Lectionnaire* de Cluny citée par M. Mâle nous paraît bien voisine de celle-ci. Cependant, pour M. l'abbé Fabre, le sujet serait tout autre. Il faudrait y voir l'apparition de Jésus ressuscité à ses Apôtres réunis

1. M. l'abbé Fabre a trouvé cette singulière expression d' « eaux ondulantes » dans un compte rendu d'excursion de la *Revue archéol. du Maine* (*loc. cit.*), dont l'auteur l'avait lui-même empruntée à M. de Salies (*op. cit.*). Mais l'un et l'autre l'appliquent non aux traits qui partent des mains du Christ, mais aux lignes sinueuses qui entourent sa gloire. Celles-ci, d'ailleurs, représentent plutôt des nuages que des eaux; elles indiquent dans le langage conventionnel de l'époque que le Christ trône dans le ciel.

2. De Salies, *op. cit.*; Launay, *op. cit.*

3. Ms. latin 39.

au Cénacle le jour de l'Ascension, au moment où il prononce cette phrase : « *Ecce ego mitto promissum Patris mei in vos* » (Luc, XXIV, 49). Car telle est la lecture que M. l'abbé Fabre, rectifiant M. Mâle, donne de l'inscription portée par le Christ. Mais, alors, que signifient les lignes lumineuses qui rayonnent de la figure divine et viennent aboutir à la tête des Apôtres ?

Le tympan de Vézelay, enfin, représenterait la Mission des apôtres et illustrerait ces paroles du Christ rapportées par les Évangiles : « *Euntes ergo, docete omnes gentes.* » (Math., XXVIII, 19) ; « *Euntes in mundum, prædicate evangelium omni creaturæ.* » (Marc, XVI, 15). Mais, là encore, que signifient dans cette hypothèse les rayons qui partent des mains du Christ et se dirigent vers la tête des Apôtres ? Il est inexact, d'autre part, de dire que les bas-reliefs, qui dans cette célèbre page de sculpture encadrent le motif principal et qui représentent les différents peuples de la terre tels que se les imaginait le Moyen âge, se comprennent mieux autour d'une Mission des Apôtres qu'autour d'une Pentecôte. Ils sont, au contraire, le commentaire scrupuleux du chapitre consacré à la Pentecôte dans les *Actes des Apôtres*, où le récit de la descente du Saint-Esprit et du don des langues qui en fut la conséquence est suivi de l'énumération de tous les peuples qui entendirent prêcher dans leur langue la doctrine du Christ : « *Parthi, et Medi, et Ælamitæ, et qui habitant Mesopotamiam, Iudæam et Cappadociam, Pontum et Asiam, Phrygiam et Pamphylia, Ægyptum et partes Libyæ, quæ est circa Cyrenem, et advenæ Romani, Iudæi quoque et Proselyti, Cretes et Arabes, audivimus eos loquentes nostris linguis magnalia Dei.* » (*Actes*, II, 9, 10, 11).

*
* *

De tout cela que conclure ? Nous sommes en présence d'un thème iconographique bien caractérisé par la représentation d'une Personne divine de laquelle part une série de lignes venant aboutir à la tête de douze personnages nimbés, qui sont, à n'en pas douter, les douze Apôtres. Il serait bien surprenant que par une formule aussi particulière on ait voulu représenter ici le Saint-Esprit source de grâce, là la Pentecôte, ailleurs l'Apparition de Jésus au Cénacle et, dans une quatrième œuvre, la Mission des Apôtres. N'est-il pas plus logique de reconnaître dans des compositions aussi semblables la représentation d'un même sujet ? Or, ce sujet, à notre avis, ne saurait être autre que la Pentecôte.

Un seul point prête à la discussion : celui de savoir si c'est le Christ ou le Saint-Esprit qui a été représenté dans cette scène. Le Moyen âge, jusqu'au xiv^e siècle, représente rarement la première et la troisième Personnes de la

Trinité. Comment, sans tomber dans un anthropomorphisme assez grossier, représenter la Toute-Puissance infinie ou la Sagesse divine ? On les symbolise, on les suggère. Une main sortant d'un nuage est l'image de Dieu le Père, la colombe celle du Saint-Esprit. Lorsque, néanmoins, on veut leur donner une forme humaine, on ne peut en imaginer d'autre que celle du Dieu fait homme, du Christ lui-même. Encore faut-il, pour reconnaître le Père ou le Saint-Esprit sous les traits du Christ, qu'il y ait une indication précise, qui nous paraît manquer ici.

Pour pénétrer le sens véritable des œuvres qui nous occupent, il faut avant tout se souvenir que les artistes du ^{xiii}^e siècle ne s'intéressaient nullement au côté historique, au côté épisodique des scènes qu'ils représentaient, mais s'attachaient uniquement à leur interprétation dogmatique, à ce qu'ils considéraient comme leur signification profonde. Ils ne se souciaient pas du tout, comme le feront leurs successeurs du ^{xv}^e et du ^{xvi}^e siècle, de reproduire tel ou tel épisode des Écritures avec l'exactitude pittoresque d'un spectateur qui aurait assisté aux événements et qui voudrait peindre uniquement ce qu'il a vu. Ils voyaient, eux, avec les yeux du croyant, et ils cherchaient surtout à faire comprendre et à enseigner.

Qu'importe, alors, que le nombre des Apôtres ait été à tel moment de onze ou de douze, ce qui paraît préoccuper beaucoup la scrupuleuse érudition de M. l'abbé Fabre, mais qui embarrassait sans doute fort peu les sculpteurs des tympan romans ? Qu'importe surtout que le Christ ait été ou non présent matériellement le jour de la Pentecôte, qu'il se soit ou non manifesté, qu'il y ait eu ou non « Christophanie » ? Ce qui est certain au point de vue du théologien, ce qui est attesté par les promesses répétées de Jésus rapportées en maints passages des Évangiles (Jean, XIV, 15, 16, 26 ; XV, 26 ; XVI, 7 ; Luc, XXIV, 49), ce qui est attesté par le récit même de la Pentecôte tel que le relatent les *Actes des Apôtres*, c'est que c'est le Christ qui a envoyé l'Esprit-Saint, le divin Paraclet à ses Apôtres : « *Dextera igitur Dei exaltatus et promissione Spiritus sancti accepta a Patre, effudit hunc, quem vos videtis et auditis.* » (*Actes*, II, 33). Ce que les artistes romans ont voulu représenter, c'est précisément le Christ, le Christ ressuscité et monté aux cieux, le Christ glorieux, envoyant le Saint-Esprit sur les Apôtres.

Cette représentation idéale de la Pentecôte, absolument conforme aux textes sacrés, trouvait sa place dans les manuscrits, aussi bien pour orner le chapitre des *Actes des Apôtres* ayant trait à la Pentecôte, comme dans le *Nouveau Testament* du Vatican, que pour illustrer les passages des Évangiles dans lesquels le Christ promet la venue de Paraclet (ou les homélies qui les commentent), comme dans le *Lectionnaire* de Cluny. A Vézelay on l'a jugée digne de remplacer, au tympan du grand portail, les représentations

habituelles de l'Ascension, du Jugement dernier ou du Christ accompagné de quatre animaux¹.

A Saint-Gilles de Monttoire, enfin, elle a pris place dans un ensemble de fresques que nous venons d'étudier et dont l'iconographie peut à notre avis se résumer ainsi :

1° A la voûte de la nef actuellement effondrée : une série de peintures dont les sujets nous sont inconnus, mais qui se terminait sur l'arc qui sépare cette nef du transept par deux scènes de la Psychomachie ;

2° A l'abside du chœur : la vision de saint Jean, Dieu trônant dans le ciel entouré des anges et des animaux symboles des Évangélistes ;

3° Dans les absides du transept : deux scènes empruntées à la vie de Jésus, l'une à sa vie terrestre, l'autre à sa vie éternelle, mais ayant trait l'une et l'autre à la fondation de l'Église : le Christ remettant à saint Pierre les clefs symboliques par lesquelles il le faisait le chef de la chrétienté, et le Christ envoyant le Saint-Esprit à ses Apôtres.



LE CHRIST ENVOYANT LE SAINT-ESPRIT AUX APÔTRES
FRESQUE DU XII^e SIÈCLE

(Croisillon Nord de la Chapelle Saint-Gilles, Monttoire.)

D^r FRÉDÉRIC LESUEUR

1. Il est vrai que l'église de Vézelay a deux portails successifs. Nous ne savons pas exactement quelle était la scène représentée au tympan du portail extérieur donnant accès dans le narthex, ces sculptures ayant été détruites en 1793 et refaites au siècle dernier par Viollet-le-Duc. C'est au second portail, qui fait communiquer le narthex et la nef, que se voit le tympan de la Pentecôte.

L'HELLÉNISME D'EUGÈNE FROMENTIN



N pourrait arriver à la définition d'Eugène Fromentin en le dédoublant, comme il a procédé, dans les *Maîtres d'autrefois*, à l'égard de Rubens et de Rembrandt, et faire de lui, dès ses années de collège à La Rochelle, ces deux parts bien distinctes : le *sensitif*, l'*intellectuel*.

Chez le premier, la lecture de livres qui étaient alors comme les compagnons et les confidents de la jeunesse littéraire, les *Confessions* de Jean-Jacques, *Werther*, *René*, *Obermann*, *Volupté*, entretiennent le goût de la rêverie et de la promenade solitaire, et de l'entretien muet avec les choses de la nature. De ce sensitif épris de paysages de silence, et à l'œil, l'oreille, l'odorat exercés duquel une heure de promenade dans la campagne ne dérobera rien de ses délices, Sainte-Beuve a pu écrire : « Il n'a pas trop de tous ses sens pour rendre son impression totale et harmonieuse. »

L'intellectuel, docile aux enseignements d'un maître de valeur (qui a laissé un nom dans les lettres charentaises, Léopold Delayant), leur réserve une autorité qui le rendra vite au sentiment des classiques. Il s'est à ce point pénétré du génie des écrivains de l'antiquité, qu'il ne cessera jamais d'être en contact avec eux. C'est ainsi qu'un jour, en face du désert, la plaine aride qu'il voit s'étendre du faite des remparts d'Aïn-Mahdy, où se lisent encore les meurtriers combats des premiers temps de l'occupation, lui rappelle la plaine d'Iliou ou celle aussi que dominent les murailles de la ville dans les *Sept contre Thèbes* ; et son commentaire d'artiste nous fait admirablement ressortir toute la valeur plastique de ces figures d'Andromaque ou

d'Antigone et de leurs compagnes, tandis qu'assistant du haut de ces murs aux péripéties de la bataille, elles s'enlèvent sur le ciel en silhouettes dramatiques.

Fromentin a toujours été du reste si fidèle aux impressions de son enfance et de sa jeunesse qu'elles ont concouru à déterminer l'orientation de ses pensées comme de ses goûts jusqu'à la fin de son existence, et qu'on en trouve les traces répandues dans toute son œuvre.

*
* *

Le paysage a été jusqu'au milieu de sa carrière la forme principale de son talent, d'écrivain comme de peintre. Précisément, à l'époque où, étant parvenu à faire souscrire ses parents à sa ferme décision d'être peintre, il entrait dans l'atelier de Louis Cabat, c'est-à-dire en 1844, naturalistes et stylistes, ou romantiques et néoclassiques, étaient les deux grands partis en rivalité; et les premiers, les révolutionnaires, dont les chefs avaient nom Jules Dupré et Théodore Rousseau, n'avaient pas

encore dans l'opinion triomphé du chef du parti adverse, Théodore Caruelle d'Aligny, véritable régénérateur du paysage historique, qui attirait vers les aspirations élevées de son art, trop souvent empreint de sécheresse, maintes jeunes ardeurs, dont Corot en Italie avait été l'élève en même temps que le compagnon et que Théophile Gautier unissait à celui-ci (et à Edouard Bertin) dans un poème glorificateur de 1839. L'égalité des forces entre les deux écoles



BERGER KABYLE
PAR EUGÈNE FROMENTIN
(Ancienne collection Georges Petit.)

était marquée par Fromentin lui-même qui inscrivait, dans un projet de revue rochelaise, où lui eût été réservée la rubrique des arts, le nom de d'Aligny à côté de celui de Dupré parmi les artistes à faire connaître à ses compatriotes.

Représentons-le-nous — toujours analyste de soi-même — se demandant quelle matière fournira à ses aptitudes l'emploi le mieux approprié. Pouvait-il être un paysagiste simplement rustique, après la forte culture intellectuelle qui lui avait été donnée? Aussi, de ces deux conceptions que se sont faites du paysage les artistes de 1830, ce n'est pas celle qui s'incarnait en Théodore Rousseau qui va prédominer chez lui. L'évolution qu'il observait du reste dans les tendances de son maître Louis Cabat ne pouvait que l'en détourner : il le voyait, revenu d'Italie, faire alterner, sacrifier tour à tour la spontanéité des impressions et les spéculations du style, le sensualisme de la couleur et la spiritualité du dessin. Dans une lettre à un ami qu'il écrivait du village de Chailly, lors d'un premier séjour aux environs de la forêt de Fontainebleau : « Ici, disait-il, à part une figure de chasseur, de voyageur ou de bûcheron, on ne sait que mettre pour animer le paysage ou qu'imaginer. J'ai par hasard découvert un groupe d'arbres ayant un caractère antique ou qui m'en a produit l'impression. » C'est là tout le langage que pouvait tenir un esprit rallié aux théories des néo-classiques, toute la préoccupation d'un d'Aligny quand il travaillait dans la même forêt. Comme eux il apprécie surtout les sites qui dirigent la pensée vers l'antique.

Dans la nature les néo-classiques se désintéressent du relatif, du particulier, de l'accidentel. Aux effets mouvementés et violents recherchés du paysage romantique, ils opposent le permanent, l'immobile, la sérénité. C'était donc encore les évoquer que de dire en face d'un objectif dont la mobilité le mettait au supplice : « Ce n'est pas la gaieté qui me plaît dans la lumière ; ce qui me ravit, c'est la précision qu'elle donne aux contours, et, de tous les attributs propres à la grandeur, le plus beau, selon moi, c'est l'immobilité. »

Mais le paysage ainsi conçu tient plus à la partie intellectuelle de l'artiste qu'à sa sensibilité : Fromentin allait-il sacrifier ses dons si subtils de réceptivité à cet art de compréhension surtout cérébrale, qui plaisait à son esprit lettré? Nous verrons comment il a répondu à cette question.

Il n'alla pas toutefois comme ses aînés demander à l'Italie de parfaire son éducation de paysagiste ; mais la même leçon se retirant d'un séjour dans les régions de l'Orient où se trouvent aussi l'eurythmie des lignes, la stabilité et la gravité des formes et même parfois l'éloquence des ruines sous une pareille impassibilité du ciel, on peut dire qu'une des raisons qui devaient si impérieusement le conduire en face du désert, c'était cette même fièvre de style qui s'emparait de beaucoup de paysagistes et les enlevait, comme son maître

Louis Cabat, aux coins familiers qu'ils copiaient avec toute leur sincérité, pour les transporter devant les décors imposants de la campagne de Rome.

Dans son premier séjour de six semaines en terre d'Afrique durant l'automne de 1846, il recueillit des impressions qui, dans ses deux volumes sur le *Sahara* et le *Sahel*, se trouvent mêlées à celles qu'il devait retenir de ses deux autres voyages. Notons comme un indice pour nous significatif ce souvenir conservé de Blidah : le bois des Oliviers devant lequel il crut voir, avec le paysagiste Charles Labbé, son compagnon, le site d'*OEdipe à Colone* se reconstituer avec son bois sacré et même son autel figuré par un petit marabout à coupole basse, et, venant là se profiler, des « dompteurs de coursiers » à demi nus, à qui, sur leurs petits chevaux à mâchoires nerveuses, ils trouvaient des airs thessaliens... Dans ce pays où les rivières sont bordées de lauriers-roses, où le haillon du Bédouin prend facilement la noblesse d'un drapé, ils avaient tous les deux la hantise de l'antique. Continuant de s'exercer, elle mènerait Charles Labbé jusqu'en Grèce, d'où les livrets des Salons nous montrent qu'il rapporta des vues de Thessalie, d'Eleusis et de la vallée de Tempé ; elle se découvrirait de plus en plus dans la série des œuvres de Fromentin, pour se manifester pleinement le jour où il se sentit enfin dans la main le dessin assuré de la figure.



CHEVAUX A L'ABREUVOIR
PAR EUGÈNE FROMENTIN
(Ancienne collection Georges Petit.)

■
* *

Jusque-là, s'il apparaît dans ses tableaux des figures dont la plastique se ressent déjà de son goût pour l'antique, comme dans *Une Rencontre* du Musée de La Rochelle, il jette sur les incertitudes de leur dessin (et sur le

chatoient des tons qu'il emprunte à l'écrin de Delacroix) le voile d'une subtile atmosphère, de teinte gris ardoise, qui lui est propre et paraît d'abord peu compatible avec l'idée qu'on se fait — surtout d'après Decamps — de pays brûlés du soleil. Paul de Saint-Victor la caractérise en disant qu'elle vous donne « comme la sensation d'un autre élément où le corps spiritualisé par l'exquise qualité de l'air se détacherait du sol et deviendrait aérien ». C'est l'époque où il se classe peintre d'ambiances, « luminariste », l'époque de 1848 à 1860 marquée par ses deux autres séjours en Algérie. Il a commencé comme tel à prendre dans l'orientalisme une position indépendante. Une de ses toiles les plus significatives à cet égard parmi son envoi au Salon de 1859 fut *l'Audience chez le Khalife, dans le Sahara*, où une lumière diffuse ajoute à la gravité silencieuse et solennelle de la mise en scène. Mais considérez celle-ci : des colonnes d'un style sobre ressemblant au portique d'un palais dans l'Hellade primitive, des indigènes au majestueux drapé dont quelques-uns assis ou prostrés sur les marches, une impression de fatalité qui paraît peser sur le spectacle... Il a cru voir, devant cet aspect de la vie arabe, se lever le rideau sur un épisode de tragédie grecque.

Grec est bien aussi le petit site de *la Rencontre* à laquelle tout à l'heure nous faisons allusion, avec sa fabrique sur la hauteur, de caractère pourtant local, mais qui prend les apparences d'un temple comme dans un paysage de d'Aligny ; grec aussi, comme une source jaillissant du flanc d'une montagne de l'Attique, le ruisseau des *Chevaux à l'abreuvoir* qui s'écoule d'une montagne du Sahel au sommet de laquelle le peintre laisse juste apercevoir d'un édifice ce qu'il faut pour qu'il prenne encore les dehors incertains d'un temple ; c'est toujours comme à l'époque de son premier voyage, le petit marabout à coupole basse des environs de Blidah qui, dissimulé dans le bois d'oliviers, se trouvait là fort à propos pour figurer l'autel nécessaire à l'évocation du bois sacré de l'*OEdipe à Colone*... Comme ce sont toujours aussi ces cavaliers se profilant avec leur monture contre le bas de la montagne qui l'avaient saisi par leur air thessalien.

*
* *

A force d'études, la pratique de la figure lui est enfin assurée. On le constate au Salon, à partir de 1861. Reléguant le paysage au second plan de ses préoccupations, envisageant d'autre part ses sujets « plus par la figure isolée que par la figure en grand nombre », il délivre celle-ci de son voile d'ambiance pour la manifester davantage dans le caractère de sa plastique.

En même temps la mémoire, qui est chez lui une « mystérieuse ouvrière » dont il a maintes fois vanté l'aide précieuse, remplit son office habituel. Le temps, en plaçant dans le recul les images qu'il garde de l'Orient africain,

ne les a pas effacées mais simplifiées ; ou si les détails s'en effacent, les lignes significatives s'en accusent. Elles perdent en intérêt de curiosité ce qu'elles gagnent par la portée de leur sens général. Dans cet éloignement où il les considère, elles ne diminuent pas, elles grandissent au contraire pour s'accommoder à son sentiment devenu foncièrement plastique. Son hellénisme en reçoit une impulsion définitive.

Rien ne saurait mieux révéler les tendances de ses efforts que ses dessins de cette période. On y voit nettement combien l'idée plastique est ce qu'il cherche à dégager de tous les souvenirs qu'il évoque et fait l'objet de son souci constant. « Autrefois, dit-il, la peinture et la sculpture se donnaient la main... Le jour où la séparation eut lieu, l'art diminua... » Il lui faut donc le côté, l'attitude par lesquels la figure offre le « relief abstrait et positif de la statuaire » ; ainsi, l'image d'un cavalier se désaltérant les lui donnera par la tension de tout son corps vers le vase que ses deux mains tiennent in-

cliné sur ses lèvres. Sa plastique, comme celle de l'Anglais Flaxman dans ses compositions sur l'Iliade et l'Odyssée, qui l'ont peut-être guidé dans la recherche de sa nouvelle formule, comme celle d'Ingres qui lui était apparu du reste un « sculpteur de première force », se traduit moins par l'opposition des saillies et des creux que par la ligne des contours, laquelle, dans le bras par exemple d'un autre cavalier déchargeant en l'air son pistolet, il portera à tout son allongement expressif comme l'eût fait le maître de la *Thétis aux pieds de Jupiter* et du *Saint Symphorien*.



CENTAURES ET CENTAURESSES

PAR EUGÈNE FROMENTIN

(Ancienne collection Georges Petit.)

Vraiment, loin d'être, comme il le redoutait, un simple peintre de genre, un peintre d'anecdotes — « l'anecdote dans l'art, c'est le fait au lieu de l'idée plastique » — il montrait et par la composition et l'équilibre des lignes, et par le geste et l'expression, les plus hautes qualités du peintre d'histoire.

C'est comme tel qu'il est à considérer dans la grande toile de la *Curée* (au musée du Louvre). Là, à une lumière sereine où Ingres eût reconnu le « gris historique » qu'il préconisait, à des colorations de pierres précieuses qui disent le voisinage de son ami Gustave Moreau, s'allie un dessin dont on sent le trait exaltant avec amour la beauté de la forme humaine. Mais là surtout se manifeste ce néo-classicisme dont il gardait l'empreinte, ami des spectacles calmes, aspirant à ce beau éternel que l'antique nous a légué. Il y faut en effet, sous le pittoresque des costumes, découvrir l'hellénisme de l'intention. Il se montre en toute évidence dans l'étude au trait du tableau, qui nous met en face de motifs marmoréens où se sent la hantise du Parthénon. Et c'est par une inspiration plastique survenue à la dernière heure qu'il a remplacé à l'arrière-plan le groupe de cavaliers regardant l'horizon par ce cheval hennissant qui surgit comme celui qu'on voit émerger encore au fronton oriental du temple de l'Acropole.

Ainsi que le prouve bien le coursier blanc, tout frémissant, prêt à partir comme une flèche, mais qu'étreignent les jambes du fauconnier, sa joie d'artiste est plus que jamais de trouver la formule vivante d'un aspect de l'art grec dans cette étroite union de certains indigènes avec le cheval, que, jeunes, ils montent à demi nus : avec l'animal leur corps nerveux paraît ne faire qu'un comme s'ils étaient fils de centaures. Il a dans une de ses descriptions si concises, qui sont à la ressemblance parfaite de ses dessins, fait ressortir lui-même toute l'expression plastique qu'il goûtait dans le cheval arabe et à laquelle il lui arrivait même, en poète, de sacrifier la vérité rigoureuse pour magnifier davantage l'animal : « Douce et vaillante bête !... Une fois en selle et la bride haute, l'homme n'a plus besoin de faire sentir l'épéon. Elle secoue la tête un moment..., son cou se renverse en arrière et se renfle en un pli superbe ; puis la voilà qui s'enlève, emportant son cavalier avec ces grands mouvements de corps qu'on donne aux statues équestres. » Et : « mêlez l'homme au cheval, donnez au torse l'initiative et la volonté, donnez au reste du corps les attributs combinés de la promptitude et de la vigueur... De ce monstre aux proportions réelles, qui n'est que l'alliance audacieusement figurée d'un robuste cheval et d'un bel homme », la Grèce artiste « a fait l'éducateur de ses héros, l'inventeur de ses sciences, le précepteur du plus agile, du plus brave et du plus beau des hommes ». Cette plastique a pris tant d'empire sur lui qu'elle se dépouille à ses yeux de tous les accessoires de lieu et de circonstance, de tout le pittoresque qui la recou-



LA CHASSE AU FAUCON
PAR EUGÈNE FROMENTIN
(Musée Condé, Chantilly)

vraient. Il souffre de se voir confiné par les amateurs dans le sujet africain. L'orientalisme dans l'histoire de la peinture ne lui apparaît plus qu'« un moment de curiosité, d'incertitude et de malaise », « un changement d'air essayé par des gens assez mal portants »¹. Et le voici, au Salon de 1868, se servant de ses souvenirs des vallons verdoyants et des sources au pied des montagnes du Sahel, des images de cavaliers qui s'y profilaient, pour évoquer dans *Centaures et centauresse s'exerçant au tir de l'arc* les temps fabuleux de la Grèce. Mais il y manque, comme aux inspirations tirées de la légende antique par son ami Gustave Moreau, la virilité de l'accent. Loin d'être animé du même souffle puissant et sauvage que le poème de Maurice de Guérin, le tableau se tient dans un ton d'élégance et de mondanité qui paraît hors de propos en un tel sujet. Un passage des *Maîtres d'autrefois* nous révélerait, si la facture ne suffisait à nous l'apprendre, le maître contemporain consulté pour cette unification de la nature avec la mythologie : c'est Corot dont, lisons-nous, « le paganisme si ingénieusement naturel ne fut, sous sa forme un peu vaporeuse, que la personnification de l'esprit même des choses ». Il n'est pas jusqu'au geste de la centauresse élevant l'arc hors de la portée du jeune centaure qui le convoite, qui ne rappelle celui que Corot avait prêté à *Vénus refusant des armes à l'amour*. Et Corot, c'est en même temps la réalisation de tout ce que son esprit néo-classique rêve d'exprimer dans un paysage : la synthèse des choses, la sensibilité dans la sérénité.

*
* *

Mais dans ce dédoublement de sa personne en un sensitif et un intellectuel que nous avons proposé pour le définir, peut-être les *Centaures* comme la *Curée* sont-ils de ces tableaux dus surtout à l'intellectuel. Regardons-en d'autres où le sensitif a sa part également. — La *Chasse au faucon* du Musée Condé, à Chantilly. Ses souvenirs algériens sont déjà lointains, non confus ; il les fait parler : tel jour, les pluies avaient inondé la plaine de Blidah où s'étendait une immense nappe d'eau sous un ciel chargé de nuages, déversant des lueurs blafardes ; l'air humide et trouble qu'il faisait, il peut le dire ; il revoit et nous fait revoir les choses dans leur exacte tonalité, il en a de nouveau et nous en fait avoir jusqu'à la sensation. Dans ce paysage d'une localité si déterminée, au milieu de cette heure du jour de vérité si fraîche et si vivante, mais qui à ses yeux n'aurait pu procurer que les éléments d'une étude, il faut introduire les éléments d'un vrai tableau : c'est l'intellectualité cultivée du peintre qui va les fournir en faisant sentir sous le pittoresque de

1. *Maîtres d'autrefois*, 2^e p., ch. ix.

ces fiers cavaliers indigènes quelque chose de la plastique même des anciens : « Ses crins flottaient au vent, dit Fénelon du cheval fougueux que Neptune, en frappant le sol de son trident, venait d'en faire surgir ; ses jambes, souples et nerveuses, se repliaient avec vigueur et légèreté. Il ne marchait pas, il sautait à force de reins » : telle se dessine au premier plan la monture d'un des assistants. — Tel autre jour d'Algérie, au pied de quelque montagne de Kabylie, qu'on eût dit montagne de l'Attique, l'air était léger et limpide ; quelques fumées s'élevaient, du bas du vallon, d'herbes que l'on brûlait... Nul bruit que de l'aile de l'oiseau, qu'il fait passer dans ses tableaux, quand il veut donner l'impression du « bruit du silence ». Le paysage eût déjà pu suffire à exprimer une délicieuse sérénité : il avait une âme. L'helléniste intervient et fait cheminer, accompagné de son troupeau, le *Bérgér kabyle*, véritable statue équestre de « dompteur de coursiers thessaliens ».

Avoir fait de la statuaire des anciens et de la lecture de leurs poètes la nourriture de son esprit, possédant déjà la distinction et la suavité du faire, c'est en somme tout l'atticisme d'un Fénelon.

PROSPER DORBEC





Phot. Anderson.

LE LAVEMENT DES PIEDS, PAR LE TINTORET
(Palais de l'Escurial.)

LA CRITIQUE D'ART EN ITALIE A L'ÉPOQUE DE LA RENAISSANCE

III

PIERRE ARÉTIN, PAUL PINO, LOUIS DOLCE

OU

LA CRITIQUE D'ART A VENISE AU XVI^e SIÈCLE

HORS de Florence, il n'y a pas de critique d'art pendant tout le xv^e siècle. Il y a un art certainement, un grand art même ; mais il n'a pas un principe nouveau qui soit indépendant de l'art gothique antérieur ou de la Renaissance florentine. Cependant, au commencement du xvi^e siècle, la peinture à Venise prend un essor inattendu. Giorgione, Titien, le Tintoret, Paul Véronèse, peignent d'une manière qui n'a presque aucun point de contact avec l'art florentin et transforment si radicalement les traditions locales de la couleur qu'on ne peut presque plus les reconnaître. Et rien n'est plus compréhensible qu'à une pareille réforme artistique corresponde une nouvelle critique. Bien plus : les idées critiques qui viennent de Venise pénètrent, en y apportant souvent de la confusion, dans la critique de l'Italie centrale, et surtout dans l'ouvrage qui est considéré comme le chef-d'œuvre de la critique de la Renaissance : je veux dire les *Vies des peintres, sculpteurs et architectes* par Georges Vasari.

Les principaux représentants de la critique vénitienne du xvi^e siècle sont : Pierre Arétin, Paul Pino et Louis Dolce.

Pierre Arétin est le littérateur bien connu et mal famé. C'est la première fois dans l'histoire de la critique d'art qu'un littérateur prend la plume pour exercer une forte influence sur le goût de la peinture. Ensuite, les littérateurs ont écrit sur la peinture bien plus que les peintres ; et l'on s'en plaint. Voilà une bonne raison pour chercher dans l'ancêtre des littérateurs écrivains d'art les avantages et les inconvénients que sa condition a apportés à la critique.

L'inconvénient, qui est vraiment un danger de tous les temps, c'est que l'homme de lettres critique d'art s'intéresse trop au contenu moral et intellectuel du tableau, c'est-à-dire qu'il est tenté d'apprécier la peinture selon la valeur de son sujet, sans autrement se soucier de la peinture en elle-même.

D'autre part, il y a plusieurs avantages dans la critique littéraire de la peinture faite par l'Arétin. Avant tout, les peintres de la Renaissance avaient un excessif respect pour les lois de la peinture telles que la tradition les avait transmises. Même lorsqu'ils s'écartaient en fait de la tradition par la force de leur tempérament, ils n'osaient se soustraire aux idées traditionnelles. Mais l'Arétin, qui n'est pas un peintre, donne de l'importance seulement à ses impressions personnelles et ne cherche pas à les justifier par des lois qui peuvent être contraires à celle-ci.

Pour comprendre l'importance de ce changement, il suffit de se rappeler ce qui est arrivé en France à la fin du *xvii^e* siècle et au commencement du *xviii^e* : la peinture nouvelle, par exemple la peinture de Watteau, a été comprise et appréciée par les amateurs bien avant de l'être par les peintres qui restaient fidèles aux lois de l'Académie. En ce sens, l'Arétin a produit à Venise au *xvi^e* siècle une espèce de révolution du même genre.

En outre l'Arétin a apporté à la critique d'art des idées plus larges, c'est-à-dire qu'il a cherché les rapports de l'art figuratif avec la littérature. Et, puisqu'il a compris la prééminence de la peinture sur la littérature italienne de son siècle, il a étendu son goût, formé sur la peinture, à toutes les branches de l'art et de la poésie.

C'est l'Arétin, en effet, qui a affirmé pour la première fois la supériorité de la peinture de Titien sur la peinture de l'Italie centrale, en justifiant cette supériorité comme une liberté vis-à-vis de la pédanterie des dessinateurs, en même temps qu'il justifiait la supériorité de sa propre prose littéraire, vivace et nerveuse, sur la pédanterie des grammairiens et des prosateurs latinistes. Le goût de la peinture, qu'il avait appris dans son commerce avec Titien, devient ainsi la source d'un goût plus général qui comprend toutes les manifestations de l'imagination.

L'Arétin n'a jamais écrit de traité de peinture ni de monographie de

peintre. Il s'est borné à écrire des lettres : il n'en sort pas un système cohérent, mais de nombreux élans vers un nouveau monde critique.

L'Arétin était mort depuis deux ans, lorsqu'en 1557 Louis Dolce publia un livre qui avait pour titre : *Dialogue sur la peinture ou l'Arétin*. Comme le titre l'explique, l'auteur a voulu donner une forme systématique à la critique de l'Arétin en prenant l'Arétin même comme protagoniste du dialogue.

Quoique Dolce ne fût pas un écrivain de la valeur de l'Arétin, quoique surtout il n'eût pas un intérêt pour l'art aussi vif que celui de son maître en critique, on ne peut nier toutefois qu'il a su tirer des prémices de l'Arétin quelques conséquences intéressantes pour l'histoire de la critique.

Dolce avait été précédé de neuf ans par un peintre, Paul Pino, dans la publication d'un *Dialogue sur la peinture*. Tous les trois dépendent de l'art de Titien ; ils écrivent au nom des principes de la peinture vénitienne, qui était personnifiée par Titien au milieu du xvi^e siècle ; ils poléminent même plus ou moins ouvertement contre les théories florentines qui, jusqu'alors, avaient eu la prééminence.

Voilà pourquoi il ne faut pas analyser à part les théories de l'Arétin, de Dolce et de Pino, pour comprendre le caractère de la critique d'art vénitienne, mais il faut considérer ce qu'il y a de commun dans les idées de tous les trois.

*
* *

La vision scientifique du monde, nous l'avons vu, avait engendré la critique florentine d'Alberti et de Léonard. Au contraire, les protagonistes du



Phot. Anderson.

FLORE, PAR TITIEN

(Galerie des Offices, Florence.)

dialogue de Pino, après avoir contemplé la beauté de plusieurs femmes conviées, constatent que la beauté artistique parfaite ne peut pas se trouver dans une seule femme, et qu'il faut choisir parmi plusieurs beautés naturelles pour obtenir une beauté artistique parfaite. Or, comment faut-il choisir ? Voilà la raison du dialogue.

Ce n'est donc pas pour découvrir le monde, mais pour goûter en artiste la beauté des femmes, ce n'est pas pour rendre plus subtile et plus précise la connaissance scientifique de la nature, mais pour affiner les sens, qu'on dispute de peinture à Venise. L'intellectualisme des Florentins est lointain ; la sensualité des Vénitiens prédomine.

En effet, la recherche acharnée du relief, obtenu par le clair-obscur et la recherche de la forme en faisant abstraction des influences de la couleur, avait conduit les Florentins jusqu'à une espèce de métaphysique de l'art. Le droit des sens avait été négligé ; et surtout la couleur en avait souffert, jusqu'à être rudement méconnue par Michel-Ange, comme nous l'avons vu.

Voilà pourquoi l'origine sensuelle de la peinture vénitienne a pu ouvrir de nouveaux horizons à l'art moderne, tels que la *Vénus* de Giorgione ou la *Flore* de Titien.

Cette nouvelle condition des esprits entraîne comme première conséquence le bouleversement de l'ordre. Nous avons déjà observé que l'art florentin du xv^e siècle peut être considéré comme la création d'un ordre perspectif opposé au chaos chromatique du Moyen âge. Or, Louis Dolce affirme qu'on commence à faire de la peinture lorsqu'on sort de l'ordre et qu'il faut choisir dans l'imitation de la nature une variété qui ne semble pas étudiée et voulue, mais produite par le hasard.

Bien plus, nous avons vu quelle importance les proportions de la figure humaine avaient obtenue à Florence : elles signifiaient une véritable objectivation de la beauté. Mais Paul Pino, le premier parmi les écrivains d'art de la Renaissance, formule ses exceptions sur les lois des proportions. Il n'ose pas les nier, mais il observe que le cas est très rare où l'on puisse dessiner une figure selon les mesures de la proportion, car une figure doit être peinte toujours en mouvement et le mouvement détruit toute mesure abstraite.

Il ne faut pas non plus montrer un ton trop diligent dans l'exécution de la peinture ; ce serait détruire la vivacité de l'inspiration. C'est la promptitude qui réussit en toute chose dans l'art. L'Arétin admire la promptitude du Tintoret, et il explique que si le Tintoret peint plus vite que les autres peintres, c'est que son imagination conçoit un effet d'ombres et de lumières plus vif, plus énergique. Son *Lavement des pieds*, à l'Escorial, par exemple, démontre bien cette impression.

C'est à l'invention qu'il faut regarder. Et l'invention obtient par la promp-

titude un cachet particulier d'intelligence. Tout le reste est du bavardage. Voilà une idée de l'ébauche bien plus outrée que celle de Léonard. Pour celui-ci l'ébauche était une nécessité pour atteindre la synthèse ; pour l'Arétin, elle était un goût personnel, un principe de liberté contre la pédanterie des grammairiens.

De belles femmes, une main prompte, l'amour du grandiose, voilà ce qui est nécessaire pour faire de la peinture.

*
* *

Dolce et Pino s'accordent en indiquant les trois principaux éléments de la peinture : invention, dessin, coloris.

L'idée de l'invention prend la place qu'avait la composition chez Alberti et Léonard. Et le remplacement n'est pas sans importance. Alberti parlait de la composition de surfaces planes, Léonard de la composition des ombres. Mais Dolce et Pino entendent par invention l'habileté de l'artiste à composer des contes poétiques ou historiques, c'est-à-dire qu'ils s'occupent du sujet et non de la vision de la peinture. Les Florentins s'intéressent à un problème physique, les Vénitiens à un problème psychologique. Il est vrai que Dolce observe que l'expression des sentiments dans une figure peinte, n'est ni un effet ni une propriété de la peinture, mais un produit de l'imagination des observateurs de la peinture : c'est-à-dire qu'il sait distinguer ce que nous appelons aujourd'hui la valeur illustrative de la valeur décorative. Cependant, l'invention est un élément fondamental d'une peinture, qui, comme celle de Venise, trouvait toute sa justification dans la vie, vécue en dedans et non pas vue du dehors.

Le pittoresque, ce que Michel-Ange avait vu avec colère dans les paysages flamands, ce qui avait été proscrit de la tradition florentine, reprenait toute son importance dans la peinture et dans la critique vénitienne. Ce n'était ni de la forme ni de la couleur, mais ce n'était pas non plus de l'illustration psychologique ou de l'expression des passions. Ayant exclu de la peinture toute recherche scientifique, le caprice pittoresque était une affirmation de la liberté subjective du peintre vis-à-vis de la réalité. La transformation de la figure réelle par l'imagination du peintre ne se bornait plus à la stylisation formelle, mais comprenait aussi les attributs réels qui accompagnaient la figure. On aurait pu craindre qu'en plongeant la peinture dans la vie, elle n'eût perdu ses qualités de style. Voilà comment la génialité vénitienne réussit à éviter ce danger, et même à en profiter ; elle est si bien campée dans la vie réelle, qu'elle peut faire valoir tous les droits d'une imagination libre.

Quant au coloris, la critique vénitienne en a une expérience d'autant

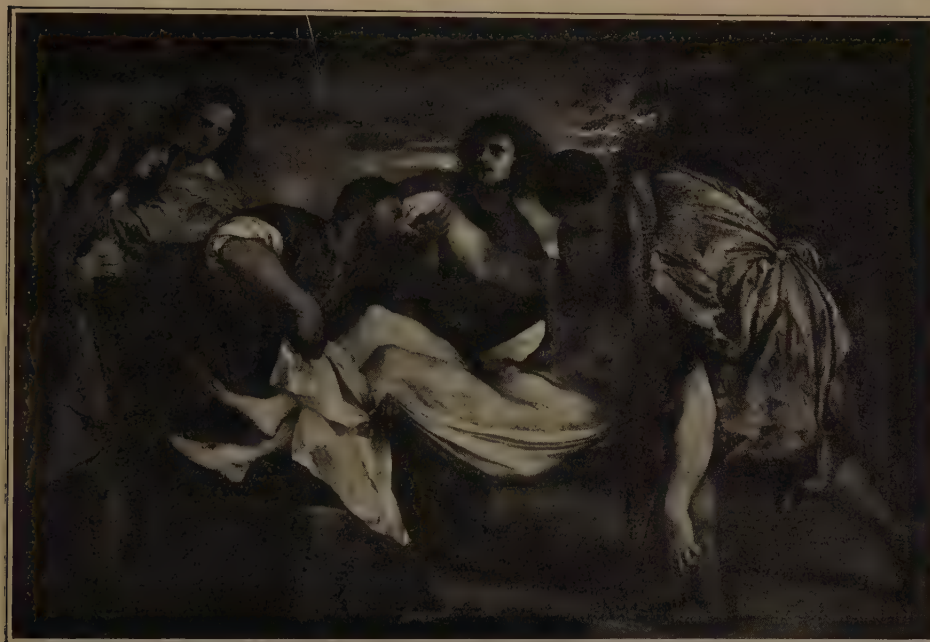
plus perfectionnée que celle des Florentins était négative. Les Florentins avaient réduit la couleur au simple clair-obscur par amour pour le relief : Léonard lui-même, qui avait observé dans la nature les effets de la couleur, les avait ensuite bannis de la peinture. La position des écrivains vénitiens vis-à-vis de la couleur est tout à fait renversée : Dolce affirme que le relief est une question de couleurs. Il fait donc dépendre le relief de l'effet des couleurs et non les couleurs de l'effet du relief. Voilà le point central de l'antithèse entre Florentins et Vénitiens.

Il y a une page de Dolce qu'il faut lire tout entière car elle constitue le premier développement de ce que les Italiens appellent *tono* et que Fromentin a défini sous le nom de « valeur ». Il faudrait même la lire devant la *Mise au tombeau* de Titien au Louvre :

« Il est certain que le coloris est de si grande importance et a tant de force, que quand le peintre imite bien les teintes, le tendre des chairs et la propriété de chaque chose, il fait paraître ses peintures animées et telles qu'il ne leur manque plus que la parole. La partie principale du coloris est la lutte de la lumière avec l'ombre, lutte qu'on apaise par une demi-teinte qui fait paraître les figures rondes, et plus ou moins éloignées selon le besoin. Et le peintre doit prendre garde, en les plaçant, qu'elles n'engendrent pas de confusion. Pour cela, il est aussi nécessaire d'avoir une bonne connaissance de la perspective, pour la diminution des objets qui fuient et qui sont représentés au dernier plan ; il faut toujours avoir l'œil sur le coloris principalement et sur la morbidesse des chairs. En effet, il y a beaucoup de peintres qui représentent les chairs colorées de telle sorte et si durement qu'elles ressemblent à du porphyre ; et les ombres sont si rudes que le plus souvent elles finissent tout simplement dans le noir. Beaucoup les font trop blanches et d'autres trop rouges. Pour moi, je désirerais une couleur plutôt brune qu'excessivement blanche, et je bannirais de mes tableaux pour l'ordinaire ces joues vermeilles, avec ces lèvres de corail, parce que de tels visages ressemblent à des masques. Il est vrai qu'on doit varier ces teintes et avoir égard aux sexes, aux âges et aux conditions... Il faut que le passage d'une couleur à l'autre soit ménagé pour représenter le naturel sans blesser la vue ; il faut éviter, par exemple, les lignes des contours qui ne sont pas dans la nature, ainsi que le noir des ombres dures et plaquées. Ainsi, la principale difficulté du coloris consiste dans l'imitation des chairs, dans la vérité et la morbidesse des teintes. Il faut ensuite savoir imiter si bien la couleur des étoffes, de la soie, de l'or et de chaque tissu qu'on croie en voir la dureté ou la délicatesse, selon qu'il convient à la qualité de l'étoffe ; il faut encore savoir représenter l'éclat des armes, l'obscurité de la nuit, la clarté du jour, les éclairs, les feux, les lumières, les eaux, les terres, les pierres.

les herbes, les arbres, les feuillages, les fleurs, les fruits, les édifices, les maisons, les animaux et autres choses semblables si parfaitement qu'elles appartiennent toutes à la réalité vivante et qu'elles ne rassasient jamais la vue de l'observateur.

« Qu'on ne croie pas que la force du coloris consiste dans le choix de belles couleurs, comme de belles laques, de beaux bleus, de beaux verts et d'autres couleurs semblables, parce que celles-ci sont également belles sans qu'on les mette en œuvre : ce qui importe, c'est de savoir s'en servir à propos... En somme, il faut, selon moi, une certaine négligence appropriée pour que le



Phot. Alinari.

LA MISE AU TOMBEAU, PAR TITIEN

(Musée du Louvre.)

coloris ne soit pas trop voyant ni les figurines trop figiolées, mais que le tout soit l'image d'un accord aimable et solide. »

Voilà la page qui occupe peut-être la place d'avant-garde dans la critique de la Renaissance. Ce n'était pas encore un système nouveau de peinture, c'était pourtant une fenêtre ouverte sur un système à venir, qui sera composé de toutes pièces trois siècles après par Fromentin. Plus que d'un système, la page de Dolce a le caractère d'une expérience qui n'est pas encore ordonnée, mais qui est très juste dans son ensemble.

Il s'agit, comme nous l'avons entendu, de la lumière dans la couleur : et Dolce affirme qu'il faut regarder aux chairs. Voilà l'origine sensuelle de la

peinture vénitienne, mais voilà aussi la raison de la supériorité du coloris de Venise sur le coloris gothique ou flamand au ^{xv}^e siècle. Certes les Flamands aussi savaient reproduire exactement par la couleur les bois, les métaux et les soies. Et pourtant leur coloris finissait dans le gris. Pourquoi ? Parce que la valeur était réalisée dans les fragments et non pas dans l'ensemble de l'œuvre d'art ; la valeur dépendait de la sensibilité et non pas de l'imagination. Pour que la valeur devint la base de la peinture, une raison d'art en soi, il lui fallait choisir une couleur sur laquelle accorder toutes les autres couleurs. En ce moment, la lumière et l'ombre furent libérées pour la première fois du blanc et du noir, car elles n'existaient qu'en rapport avec une couleur, la couleur des chairs, c'est-à-dire avec le rouge. Voilà comment la découverte de la valeur en peinture, un des raffinements les plus spirituels de l'art, eut sa source dans la sensualité vénitienne.

Dolce ne voit pas encore la chose dans son sens purement artistique, il est encore troublé par ses préjugés réalistes et par son amour pour les belles chairs ; et pourtant il voit juste. Tout ce qu'il dit sur les teintes et sur leurs rapports avec la lumière ou sur la souplesse des formes dépend de la loi des valeurs. Et il a bien raison de demander à la peinture les éclairs et l'obscurité de la nuit, les feux et l'éclat des armures, le paysage et la nature morte.

C'était le même but que Léonard s'était proposé, qu'il avait ébauché dans l'ombre, mais qu'il n'avait pas réalisé dans ses extrêmes limites, pour la raison qu'il avait méconnu la loi des valeurs. C'est dire que les peintres vénitiens ont réalisé parfaitement en peinture, non pas l'idéal de Léonard, mais précisément la vision universelle de la réalité que Léonard avait eue en homme de science.

Ce que l'intellect des Florentins avait observé comme une hypothèse scientifique, les sens des Vénitiens l'ont produit comme une réalité artistique.

■
* *

Telle est la conscience de la couleur et de sa valeur chez les écrivains vénitiens du ^{xvi}^e siècle.

Mais quelle importance donnaient-ils à la couleur vis-à-vis du dessin, aux peintres vénitiens vis-à-vis des Florentins ? L'Arétin s'aperçoit très bien que le point de départ pour comprendre la peinture du Titien, c'est la lumière dans les couleurs. Mais il ne comprend pas — et c'est là le plus grave défaut de sa critique — que le coloris, tel que Titien le créait, allait au delà des sens affinés et qu'il devait être considéré comme une *déité*, selon le mot de Léonard.

Est-ce que Titien peut se passer de la grâce de Raphaël ou du dessin de Michel-Ange ? Voilà ce que l'Arétin n'arrive pas à pouvoir dire. Et puisqu'il ne le dit pas, il semble d'accord avec Paul Pino qui voit la perfection de l'art dans la fusion du dessin de Michel-Ange avec le coloris de Titien. En effet, c'est précisément Pino qui affirme pour la première fois cette théorie de l'éclectisme en peinture qui devait apporter tant de dommage à l'art italien. Et tout cela pour n'avoir pas compris la différence essentielle entre les données formelles de la peinture florentine et les données coloristes de la peinture vénitienne.

L'Arétin ne comprend pas cela, mais il aime Titien et, à une certaine époque de sa vie, il se brouille avec Michel-Ange.

Il s'agit du *Jugement dernier* : Michel-Ange va le peindre et l'Arétin ose lui suggérer les éléments du sujet, c'est-à-dire « le soleil, la lune et les étoiles, détruits par le feu, l'air, la terre et l'eau ; les nuages colorés des rayons qui sortent des feux du ciel ; le Christ, qui a le visage éclairci par des flammes brillantes et joyeuses ; enfin, les lumières du Paradis et les fournaises de l'Enfer séparant les ténèbres qui envahissent l'atmosphère ».

Et maintenant, souvenons-nous du relief solide de Michel-Ange, de son art qui méprisait toute couleur ; est-ce que les caprices pittoresques de l'Arétin pouvaient avoir un rapport quelconque avec l'art de Michel-Ange ? Est-ce que son imagination ne correspondait pas bien plutôt à la *Fin du monde* du Tintoret qu'au *Jugement dernier* de Michel-Ange ? Naturellement, Michel-Ange ne fit même pas semblant de prêter la moindre attention aux conseils de l'Arétin : celui-ci en fut très offensé. Et pourtant le tort était tout entier de son côté, car il avait commis une erreur qui l'empêchait de comprendre l'art de Michel-Ange. C'est la même erreur aussi qui empêcha tous les critiques vénitiens de se rendre un compte exact de la valeur de Titien. Le problème de la valeur de Titien vis-à-vis de Michel-Ange s'est posé clairement à l'esprit de Dolce, car il écrit son *Dialogue* par réaction contre le « michelangélisme » triomphant dans toute l'Italie. C'était une très belle occasion pour affirmer les droits de la vision pittoresque vis-à-vis de la vision plastique, pour opposer Venise à Florence ou à Rome. Mais pour affirmer ces droits, pour atteindre cette opposition, il fallait concevoir la valeur de la couleur comme le produit de l'imagination créatrice, c'est-à-dire lui faire la place que les Florentins avaient faite au dessin.

Par manque d'énergie intellectuelle, ni l'Arétin, ni Dolce ne comprirent cela ; ils se reposèrent sur une théorie très commode et très alanguissante, celle de l'imitation de la nature. Et l'imitation de la nature, qui voulait tout expliquer, n'expliquait rien.

Nous avons vu l'avantage que la sensualité vénitienne avait apporté à l'art et à la critique d'art : nous en voyons maintenant les inconvénients. Certes, pour comprendre Giorgione, Titien, le Tintoret, Paul Véronèse, l'intellectualisme florentin ne suffisait pas ; c'est ce que nous avons vu à propos de la critique d'Alberti et de Léonard. Et pourtant la sensualité vénitienne ne suffisait pas non plus. Il aurait été nécessaire d'avoir des sens aussi ouverts que ceux de l'Arétin et une intelligence aussi lumineuse que celle d'Alberti. C'est alors seulement que l'on aurait pu comprendre la place qu'il faut faire au coloris dans l'imagination artistique. Pour cela, il fallait sentir la couleur profondément, ce que les Florentins ne pouvaient pas, et raisonner droitement, ce que les Vénitiens ne savaient pas.

Voilà pourquoi la peinture vénitienne ne fut pas comprise à Venise, au xvi^e siècle non plus.

Les compromis s'ensuivirent et l'art italien tomba dans l'éclectisme. Les droits du coloris furent de plus en plus méconnus dans la critique jusqu'au moment où en France, par la révolution des « amateurs », ils apparurent de nouveau aux yeux des critiques ; mais ils ne triomphèrent que dans la période romantique.

Quant à la Renaissance italienne, elle avait poussé jusqu'aux dernières limites la critique de la forme ; elle avait même ébauché une critique du coloris. Ce n'était pas peu, mais elle allait s'assoupir dans l'éclectisme et, à cause de l'éclectisme, rendre inutiles les meilleurs efforts qu'elle avait faits pour la constitution d'une critique correspondant vraiment aux nécessités de l'art moderne.

LIONELLO VENTURI





VÉNUS COUCHÉE
DESSIN PAR GILLES-MARIE OPPENORT
(Musée Condé, Chantilly.)

LES ORIGINES DU MUSÉE CONDÉ A CHANTILLY (LES DESSINS DE REISET, 1860-1861)

LE 22 novembre 1860, le baron de Triqueti, en relations assez suivies avec le duc d'Aumale, écrivait à son secrétaire, M. Couturié : « La semaine dernière, nous avons été fort surpris (M. de La Salle et moi) d'entendre dire que le conservateur des dessins du Louvre, M. Reiset, qui avait toujours passé pour un véritable amateur, passionné pour les arts, possesseur d'une admirable collection de dessins et de tableaux, voulait vendre ses dessins, qu'il avait remis sa collection aux mains d'un marchand de toutes choses d'art, Van Cuyk, si rusé, et qu'il l'avait chargé de la vendre en bloc si possible afin d'éviter l'éclat¹. »

Cette lettre fut l'origine d'un nouvel accroissement du futur Musée Condé, le plus considérable certainement depuis l'acquisition de la collection du prince de Salerne, en 1854. En effet, Triqueti suggérait à Couturié qu'il y avait là une collection digne du prince. Les négociations qui s'engagèrent furent singulièrement compliquées. En moins de deux mois, on compte vingt-cinq lettres, une tous les deux jours. Il est vrai que, pour les tableaux du prince de Salerne, il avait fallu deux ans et une correspondance qu'on renonce à nombrer.

Que la décision de Reiset ait étonné (ses collègues et amis disaient davantage), c'est un trait à noter et qui montre l'état d'esprit des vrais amateurs en 1860. On

1. Cette lettre et toutes celles qui suivent sont tirées des archives de Chantilly ; j'en dois la communication à l'amabilité de M. Gustave Macon, qui m'a en outre fourni des renseignements précieux.

formait une collection pour en jouir ou pour la donner, comme venait de le faire héroïquement Sauvageot dans une situation de fortune plus que modeste. Ou bien alors on était qualifié presque sévèrement.

La collection en cause comprenait 380 dessins (158 italiens, 146 français, 75 allemands, flamands, hollandais, 1 Murillo). Reiset en avait dressé le catalogue, lors de son entrée au musée du Louvre comme conservateur des dessins, pour établir sa situation personnelle au moment où il assumait la responsabilité¹ de fonctions officielles.

« Il y aura bientôt quinze ans (écrivait Reiset) que j'ai acquis mon premier dessin ; depuis ce temps, j'ai saisi avec empressement toutes les occasions qui se sont présentées pour en acquérir de nouveaux, soit un à un, soit par masses. J'en ai possédé plusieurs milliers et toujours j'ai réuni toutes mes forces et tout mon courage pour émonder et pour expurger. » En effet, des six mille et plus qui passèrent entre ses mains, il en garda seulement 400 environ, ceux qui allaient être offerts au prince². Et dans la préface de son catalogue, il ajoutait que, d'accord avec His de La Salle (« que de dissertations sans fin, de longues et amicales discussions ! »), il « a fait tout ce qui était en lui » pour n'accepter une attribution quelconque qu'après l'avoir soumise à la critique la plus rigoureuse et la plus méfiante.

En 1860, le prince vivait en Angleterre à Twickenham. Ses hésitations, surprenantes au premier abord, peuvent s'expliquer par sa situation toujours un peu embarrassée, malgré sa grande fortune (en partie impérialement confisquée), par les dépenses où l'entraînaient ses goûts de bibliophile (il venait d'acquérir la collection Cigongne), et peut-être aussi par son inexpérience en matière de dessins. Comme collectionneur d'art, il était encore relativement jeune, porté à se défier de lui-même, on n'ose point dire des autres.

Dans les pourparlers qui s'engagèrent, il allait se trouver en rapport avec Triqueti, His de La Salle, Reiset (naturellement) et un moment Timbal. Les trois derniers sont bien connus des amateurs³. Nous ne dirons qu'un mot de Triqueti, le principal intermédiaire.

Le baron Henri de Triqueti (1802-1874), sculpteur et peintre, n'a guère laissé que le souvenir des portes en bronze de l'église de la Madeleine, bien peu regardées aujourd'hui⁴. Elève de Hersent comme peintre, il a surtout traité le genre historique à la mode de son temps : *Assassinat du duc d'Orléans en 1407*, *Les énérvés de Jumièges*. Tel qu'il se montre dans les négociations relatives à la collection Reiset, il apparaît dévoué sans doute et désintéressé, mais un peu agité, grandiloquent, disons le mot, presque ridicule par sa manie des apostrophes. « Vends tes chemises et la moitié

1. Depuis, il s'interdit tout achat pour lui, sauf celui d'un Raphaël (*Enfants aux sangliers*). Il ne put résister au « divin crayon ». Le Louvre s'y était montré insensible.

2. Sauf une vingtaine qu'il supprima.

3. On peut consulter sur eux le marquis de Chennevières, *Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts*, et, pour Reiset plus particulièrement, fasc. III, p. 90-103.

4. Son œuvre dessiné se trouve à la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts. Il y a de lui au château de Chantilly une jolie *Nymphe des eaux*, du genre décoratif.

des miennes pour compléter la somme nécessaire, dirais-je à un ami, en songeant à la collection Reiset. » Il y en a d'autres du même goût.

A coup sûr, il attachait quelque prix à se présenter comme conseiller d'un prince; le soin qu'il prit d'évincer Timbal dénote quelque préoccupation d'amour-propre. Il se plaît à rappeler qu'il avait l'habitude d'être consulté: « Je songe que depuis tant d'années mon atelier sert de bureau de conseil non seulement à mes amis, mais aux marchands, aux étrangers que je ne connaissais pas. J'ai toujours répondu en honnête homme désintéressé et défiant de lui-même. Je n'ai jamais eu à m'en repentir¹. »

Il voulut d'abord — disons le mot familier — se débarrasser de Timbal. Celui-ci en effet avait songé à acquérir la collection; il avait reculé, désarçonné par le prix. Et alors, se souvenant de l'accueil gracieux reçu autrefois du prince, Timbal proposait ses offres comme intermédiaire². Mais, si honorable et désintéressé que le proclamât Triqueti, il était, au dire de celui-ci, vaniteux, « mourant d'envie de devenir important, de se fourrer en homme nécessaire dans les pourparlers ». Mieux valait, disait Triqueti, s'adresser à Colnaghi. Après le 29 novembre, on ne le revit plus. Il avait du moins rendu le service de débayer le terrain.

Triqueti resta donc « l'homme nécessaire »; il avait tout fait pour cela, avec à côté de lui His de La Salle, conseiller plus discret.

Étant donnée la réputation de la collection Reiset, il semblait qu'une seule question dût assez vite se poser: le prince voulait-il acheter et à quel prix? Il n'en alla pas ainsi. Reiset demandait 150 000 francs, grosse pierre d'achoppement puisque le prince n'en offrait que 100 000, 110 000 au plus. Mais en outre, il ne paraissait pas convaincu de la valeur exceptionnelle des dessins. Triqueti ne se déconcertait pas. « Les dessins des premiers maîtres italiens sont généralement d'une éclatante beauté. La petite suite de Raphaël est ce qu'on peut voir de plus beau³, entre autres le fameux dessin pour la *Dispute du Saint-Sacrement* et les figures des *Heures* et des *Sibylles*. » — « La vue de ces dessins m'a donné la fièvre. C'est le plus beau monument élevé au grand art de l'Italie qu'on puisse voir. Quels noms! Quelles œuvres! »

Mais l'écart subsistait quoique ramené de 150 000 à 140 000 et de 100 000 à 110 000⁴. En même temps que du prince, les deux amis faisaient le siège de Reiset, véritables approches, premiers travaux de tranchées. La Salle lui déclarait que la vente de sa collection à l'étranger, surtout au British Museum, dont il était question, produirait le plus mauvais effet. Triqueti, en contre-partie, lui faisait observer avec quelle satisfaction on accueillerait la vente au duc d'Aumale. Le 15 ou le 16

1. Voir note 3, page précédente.

2. A une condition cependant: le secret, ayant des travaux du gouvernement, auprès duquel le prince ne tenait pas le rôle de *persona grata*, et le gouvernement impérial n'était pas tendre dès qu'il s'agissait des Orléans.

3. Lettre du 9 décembre.

4. Le 15 décembre encore, Couturié écrivait: « Le prince donnerait cent mille francs de la collection en vous laissant la latitude d'aller jusqu'à cent dix mille... mais ce serait là son extrême limite. »

décembre, il sonnait chez Reiset et abordait nettement la question. « La figure de M. Reiset s'est illuminée à la première espérance que sa collection pourrait passer intacte dans des mains respectées. » Toutefois son émotion n'allait pas jusqu'à accepter le prix de 110 000 francs ; elle s'arrêtait à 140 000. Triqueti « courut » chez His de La Salle, dont l'avis pouvait se deviner : la collection était de la plus haute valeur, disait-il, tout en se refusant à faire une évaluation marchande, mais il ajoutait : « M. Galichon, jeune amateur fort riche (c'est le futur directeur de la *Gazette des Beaux-Arts*), vient d'acheter à Londres 3 000 francs deux petits croquis de Michel-Ange. A de tels prix que valent les dessins de M. Reiset ? — M. Galichon en dix ans dépensera 300 000 francs et ne réunira peut-être rien de pareil¹. »

Triqueti se faisait de plus en plus pressant auprès du prince : il avait passé en revue 275 dessins sur les 380² ; l'évaluation de Reiset reste au-dessous de la valeur réelle ; à lui seul le carton de Raphaël (*Enfants aux sangliers*) vaudrait 25 000 francs. « Si je l'avais rencontré, comme l'a fait M. Reiset, si pauvre diable que je sois, je l'eusse acquis et je serais mort de faim à côté plutôt que de m'en séparer. » Il ne donnerait pas pour 1 000 francs un Géricault marqué à 200. Et de plus en plus grandiloquent : « J'ai bien envie de commencer ma lettre par la formule solennelle du jury : Sur mon honneur et sur ma conscience, devant Dieu et devant les hommes, oui, la collection... Le trait lui avait plu, car il y revenait : « En mon âme et conscience, j'engage le prince à acquérir les 380 dessins. »

Le prince ne put résister davantage. Le 27 décembre, il écrivit : « J'ai confiance dans votre appréciation plus que dans toute autre... Je prends la collection pour le prix de 140 000 francs, en y joignant le carton des six enfants de Raphaël³. »

Tout réglé, les dessins arrivèrent à Twickenham, vers le 20 janvier 1861. Des précautions exceptionnelles avaient été prises pour leur transport. Grâce à l'intervention du baron de Rothschild, président du conseil d'administration de la Compagnie du Nord, un employé spécial en avait surveillé le voyage dans un wagon réservé.

La nouvelle de l'acquisition excita quelque mauvaise humeur à Londres, puisque le British Museum avait conçu des espérances. Carpenter paraissait « trouver fort ridicule la pensée si française qui... a décidé M. Reiset dans le choix de son acquéreur : l'espoir qu'un jour la collection rentrera en France. » Et Couturié écrivait à Triqueti : « Je ne serais pas moins curieux que vous de voir l'effet que les dessins lui produiront. » Mais, écrivait Triqueti, « il n'est pas très fort. Le prince pourra bientôt faire la leçon aux Carpenter, aux Robinson, aux Colnaghi. » Nous pensons que celui-ci ne se laissa pas prendre à ces flatteries un peu grosses.

Cependant il se montrait enchanté. Le 26 janvier, Couturié écrivait : « Presque tous les moments que le prince passe à Twickenham sont absorbés par la contemplation de ces beaux portefeuilles. » Et le prince, à son tour, se décidait — un peu tard — à écrire à Reiset : « J'ai vu avec la plus grande attention les 380 des-

1. 19 décembre.

2. Lettre du 20 décembre et post-scriptum du lendemain.

3. Lettre autographe du 27 décembre. Après toutes sortes de combinaisons et de précautions dont le détail importe peu.

sins. Ma femme et mon fils ont été associés à ce plaisir. Tout ce que je puis vous dire, c'est que notre attente a été surpassée. » Le 22 février encore, Couturier déclare que « le prince est toujours sous le charme, et quand il rentre chez lui, c'est pour courir à ses chers dessins. »

Le prince n'eut pas de regrets de ses relations avec Reiset, puisqu'il lui acheta un peu plus tard pour 600 000 francs sa collection de tableaux, un des joyaux du Musée Condé, sur lequel il y aura peut-être à revenir.

II

Le catalogue de ses dessins que Reiset avait dressé en 1850 est très consciencieux, très étudié; il le revit en 1860 et remit au duc d'Aumale un exemplaire copieusement



ENFANTS AUX SANGLIERS
CARTON PAR RAPHAËL.
(Musée Condé, Chantilly.)

annoté¹ : appréciations, rectifications, propositions de suppressions, etc. Il rendra des services pour le futur catalogue des dessins du Musée Condé, que retardent bien des raisons, surtout pratiques.

Les notes manuscrites de Reiset sont presque touchantes de scrupules timorés, de sensiblerie un peu naïve, de souci pour la conservation de son « cher trésor », alors même qu'il ne lui appartiendra plus. « Au moment de me séparer de ces bons et chers amis, je sens que je les aime plus que jamais et je voudrais assurer pour l'avenir leur conservation et leur bien-être. »

On ne s'étonnera certainement pas que le goût de Reiset ait été celui de son temps. Il n'avait rien d'un audacieux. Raphaël et Poussin, voilà ses dieux. On croit parfois entendre Ingres (d'un demi-ton plus bas, tout au moins). Voici pour Raphaël :

1. Il se trouve aux archives du château.

« Il est impossible de rien voir de plus beau ; inutile de songer à le louer. » Il s'agit du *Moine lisant*¹. Et pour Poussin : « C'est un des plus beaux dessins qui existent de ce maître » (*Conversion de Saint Paul*).

Mais il a aussi fort bien compris et apprécié la plupart des Primitifs. Donatello, Mantegna, Pérugin épuisent les épithètes dont il dispose : « admirable, merveilleux, hors ligne. » Il a su acquérir le Pisanello, *Seigneur et dame*, mais se contenta de le qualifier de joli. Il n'avait pas tort de juger charmant le dessin des *Tonnelliers* et très belles les *Études des femmes* de Louis et Annibal Carrache, il exagérait cependant, en reprenant là sa phrase favorite : « Un des plus beaux dessins que j'aie jamais vus. »



LE CHRIST CHASSANT LES RÉPROUVÉS

DESSIN PAR FRA BARTOLOMMEO

(Musée Condé, Chantilly.)

Il ne négligea pas les artistes du Nord : les Dürer (encore « un des plus beaux dessins qu'il ait jamais vus », c'est une *Composition pour un maître-autel*), les Rembrandt (admirable, superbe !), Potter, pour qui il force la note (voici le plus beau des dessins hollandais ; aucun éloge n'est de mise. — *Les porcs*). Pour les artistes français, il va surtout de Poussin, de Claude Lorrain et de Le Sueur à Watteau, ni beaucoup avant, ni beaucoup après.

1. Ou bien encore : « C'est le plus beau de tous les dessins que j'aie jamais vus (*Enfants montés sur des sangliers*. Raphaël). — « Dessin hors ligne » (*Enlèvement des Sabines*. Poussin), etc.

En dehors de celles que nous venons de citer, que d'œuvres belles peu connues et révélatrices il a su trouver ! Il ne nous est permis que d'en signaler quelques-unes, ne pouvant dresser un catalogue : les huit feuilles de croquis de Verrocchio (ou attribuées ?) ; les six Fra Bartolommeo (dont *Le Christ chassant les réprouvés* (?)) « d'un ordre d'idées tout nouveau pour ce maître » ; les sept Perino del Vaga, d'un si joli sens décoratif ; les dix Polydore de Caravage, qui montrent l'artiste dans la robuste liberté de son inspiration et de son exécution.

Les Le Sueur, très nombreux (21), n'offrent vraiment qu'un dessin où se retrouve quelque chose de la grâce délicate du maître (une *Cérémonie religieuse* avec un



MARINE, DESSIN PAR VAN EVERDINGEN

(Musée Condé, Chantilly.)

cortège de jeunes néophytes couronnées de fleurs). De Poussin et des Poussin¹ tout a été dit.

Mais voici un Oppenort rare à tous égards (Reiset disait Puget) avec cette note de David : « Je vous engage à garder ce dessin ; il est aussi beau qu'un Michel-Ange. » Il peut y avoir des doutes à propos de quelques Claude Lorrain, les belles pièces sont très belles, comme les Watteau.

Inutile d'insister sur les Rembrandt ; mieux vaut signaler trois Van Ostade, (*Viëlle et paysan à la porte d'une chaumière*, aquarelle originale et réplique, et *Intérieur de taverne*) ; un très bon Breemberg (*Ruines et paysage*) ; une superbe marine de Van Everdingen, qui montre une fois de plus le sentiment profond que les Hollandais avaient de la sombre beauté de la mer orageuse.

1. Faut-il signaler parmi d'admirables pages un *Triomphe d'Amphitrite* d'une obscénité voulue et troublante ?

« J'espère, avait écrit Triqueti, que jamais un vrai connaisseur ne me blâmera et, je dirai plus, j'espère qu'il me reviendra quelque honneur d'avoir sauvé de la dispersion cette précieuse collection, qui restera française et reviendra en France, comme c'est mon désir le plus cher. »

Il avait raison à tous égards et il prophétisait juste.

Sans doute, l'ensemble de la collection est à revoir, il faudra bien affronter un jour la rude besogne des attributions. Il se fera aussi, comme pour les tableaux venus du prince de Salerne, des déplacements d'estime — et d'estimation. A tort ou à raison, le goût de 1860 n'est plus tout à fait le nôtre. Que nous importe, en face de cette richesse, de cette variété d'œuvres si pleines d'enseignements en même temps que de charmes ? Car il y en a peu qui n'offrent de l'intérêt.

N'auraient-elles eu que le mérite de faire la première éducation du prince, d'éveiller et d'affiner son goût, de le préparer à son rôle de collectionneur qui nous a valu les merveilles du Musée Condé, il nous a semblé que leur histoire pouvait retenir un moment l'attention.

HENRY LEMONNIER



CHRONIQUE MUSICALE

OPÉRA-COMIQUE : *Sainte Odile*, légende musicale en trois actes, poème de M. Georges Lignereux, musique de M. Marcel Bertrand; — *La Griffe*, drame lyrique en deux actes, de M. J. Sartène, musique de M. Félix Fourdrain; — *La Brebis égarée*, roman musical de M. Francis Jammes, musique de M. Darius Milhaud.

TRIANON-LYRIQUE : *La Rencontre imprévue ou les Pèlerins de la Mecque*, opéra-comique en trois actes, poème de Dancourt, musique du chevalier Gluck.

C'est une fort touchante légende que celle de sainte Odile. Le philosophe-poète Édouard Schuré, en son bel ouvrage sur *l'Alsace française*, la raconte et la commente, d'après l'*Historia lombardica* et les anciens chroniqueurs alsaciens. M. Alfred Droin aussi l'a chantée en vers d'une heureuse venue, alors qu'il se recueillait près de Niedermünster

Où sainte Odile allait, durant le long hiver,
Révéler le printemps des divines promesses.

Il est donc tout naturel que M. Georges Lignereux ait cherché à tirer de ces récits mystiques un poème d'opéra, ou, puisqu'il le préfère, de « légende musicale ».

Il nous conduit premièrement au couvent de Baume-les-Dames où travaillent et prient des religieuses, cependant que la Gaule n'est guère qu'un vaste champ de bataille. Parmi elles se trouve Odile, fille du farouche Atalric, que Childéric II a nommé duc d'Alsace. Odile est inquiète — tout ainsi qu'Athalie — à propos d'un rêve singulier au cours duquel lui est apparu un jeune guerrier : « C'est ton frère, lui explique l'abbesse; ta mère est morte et ton père est un païen que tu dois fuir. » Le rêve n'est ici que le héraut de la réalité : le jeune guerrier se présente; c'est Adalbert, frère de la jeune recluse qu'il vient chercher — dit-il — de la part de leur père.

Nous voici maintenant sur la terrasse du château d'Atalric. Les jeunes filles louent en chœur la vaillance du fils et la grâce de la fille. Le chef ripuaire qui connaît les usages, ayant lu le *Roi d'Ys* et la *Fille de Roland*, fait circuler parmi ses compagnons d'armes les coupes pleines de vin... je veux dire les hanaps débordants d'hy-

pocras. Le nom d'Odile, prononcé par un certain Clodomir, le contraint de dévoiler, bon gré mal gré, un secret qui l'étouffe : alors qu'il attendait la naissance d'un rejeton masculin, un moine lui prédit celle d'une fille par laquelle il sera plus tard vaincu. C'est pourquoi il la renia et la cloîtra. Et voici que le malencontreux Adalbert la lui ramène. Lutte entre les implorations du fils et les refus du père qui, à bout d'arguments, supprime, d'un coup de pommeau d'épée, l'obstiné défenseur d'Odile.

Au troisième acte nous voyons se dresser le tombeau du jeune chevalier, vers lequel des forces mystérieuses ramènent malgré lui le père moins repentant qu'inquiet. Il redoute les maléfices de l'innocente Odile et accueille donc avec joie la candidature de Clodomir à la main de la jeune fille. Qu'elle disparaisse ! s'écrie-t-il, « et le bonheur bénira ma maison. ». Cet Atalric est décidément peu sympathique ; mais qu'attendre d'un soudard qui, assure-t-on, ne fut pas étranger au meurtre de saint Léger ? Or, rien ne vaincra la pieuse obstination de la jeune héroïne dont l'argument suprême se formule en un vers que n'eût point désavoué l'auteur de *Polyeucte* :

Tu ne peux rien sur moi, car j'appartiens à Dieu !

Et voici que des chœurs lointains se font entendre et qu'apparaissent de surnaturelles lueurs. Puis au moment où le sauvage duc d'Alsace va se saisir de sa fille, le spectre d'Adalbert, se détachant des pierres du sépulcre, adjure le père meurtrier de renoncer au mal et d'adorer le Seigneur. Évidemment ce désastreux païen est converti, mais voilà, si je ne me trompe, une conversion de bien piteux aloi.

Ce poème ne manque donc ni d'intérêt, ni de variété, ni même de poésie ; et les vers en sont plutôt supérieurs à ceux que nous offrent la plupart de nos livrets d'opéras. Quant à la musique, elle est probe, consciencieuse, estimable, écrite avec un soin et une correction qui deviennent rares et méritent, par conséquent, nos sincères félicitations. Les chants religieux, agrestes ou guerriers, sont bien traités, l'instrumentation est claire et délicatement colorée, une émotion convenable anime les dialogues ; enfin deux situations présentent un évident relief : au deuxième acte le *lento* « dans un sentiment de marche funèbre », accompagnant la translation du corps d'Adalbert, et au troisième acte le noble thrène invoquant l'innocente victime par les accents de neuf voix féminines.

Sainte Odile est agréablement figurée par M^{lle} Roger qui chante avec goût. M. Oger, à qui échet le rôle d'Adalbert, tient avant tout à montrer sa belle voix un peu rauque. Celle de M. Lafont n'est point faite pour la tessiture du farouche Atalric, mais on sait que le comédien chez lui égale le chanteur. M. Sauvageot possède un superbe baryton et M^{me} Ferrat, volumineuse abbesse, est une chanteuse expérimentée. La mise en scène est satisfaisante, quoique un peu trop peignée pour l'époque barbare qu'elle doit évoquer ; le décor du deuxième acte notamment eût ravi Viollet-le-Duc.

La Griffé est une histoire afférente au Grand Guignol et qui même eût pu fournir à Mérimée le sujet d'une nouvelle. Le vieux Mirko, muet et paralysé, est en réa-

lité demeuré le vrai maître du domaine dirigé par son fils Stano; c'est un proche parent de la paralytique si bien croquée par Zola dans sa *Thérèse Raquin*. Or Stano ne se recommande guère que par son amour filial. Comme mari de la trop jeune Milena il est détestable et détesté. Aussi écoute-t-elle avec complaisance les doux propos d'un peintre, élégant et persuasif ainsi qu'ils le sont tous. Elle a même l'imprudence de narguer le terrible Mirko, qu'elle juge à tort inoffensif, et qui effectivement n'a pu jusqu'ici que ronger son frein en essayant d'avertir Stano par des regards et des grognements. Le dénouement ne tarde pas à se produire. L'escalier de la cave s'est rompu. Le mari, qui s'apprête à le descendre, se dégage doucement des mains de son père, tout en le félicitant sur sa poigne toujours vigoureuse. Milena, après une brève hésitation, laisse s'accomplir l'acte qui la doit libérer. C'est alors que, sous la tension d'une volonté exaspérée, le vieillard met une fois encore en action « la griffe aux Marowitz » en agrippant le cou de sa belle-fille. Après quoi il meurt à son tour, ce qu'exigent effectivement les plus élémentaires convenances.

Ce drame qui, avant d'être mué en livret d'opéra — je veux dire en « drame lyrique » — fut représenté avec succès au théâtre des *Deux masques*, devait attirer l'attention d'un musicien. Le pauvre Fourdrain, si prématurément enlevé à son art, s'y attacha de toute sa conviction. La musique suit fidèlement la course rapide des épisodes, présentant çà et là quelques thèmes évoquant, du moins on le peut supposer, la mort, la nature et l'amour. Les chants des vigneron, les refrains de Noël — d'après l'exemple de *Werther* — sont nettement dessinés. Naturellement tout cela va très vite, ainsi qu'il sied en une pièce écrite d'après l'esthétique de la *Navarraise* et de la *Habanera*. Le seul morceau quelque peu développé est le prélude du second acte, où le hautbois murmure de nostalgiques cantilènes, interrompues çà et là par des harmonies de fâcheux augure. En résumé cette composition, mise en regard de la *Légende du point d'Argentan*, montre assez la souplesse du talent de Fourdrain, qui vraisemblablement se serait manifesté par de nouveaux développements.

M^{lle} Sibille est une intelligente Milena à la voix chaude et prenante; M. Audoin (Stano) mérite d'identiques éloges; M. de Creus représente agréablement le peintre amoureux. Enfin et surtout M. Azéma, dans le rôle muet de Mirko, s'affirme une fois de plus comme un artiste sobre et puissant, que guette le *film*.

Traité par une autre plume que celle de M. Francis Jammes, le « roman » de *La Brebis égarée* eût pu fournir un livret acceptable. Elle n'est, au surplus, nullement originale, cette histoire de la femme adultère venue à la repentance, mais elle pouvait réapparaître sous de nouvelles couleurs. Par malheur, cette longue et baroque improvisation, tracée à la venvole par un poète (?) vidé, ne présente qu'une suite de chromos mal dessinés, dans lesquels une appendicite, un indicateur des chemins de fer, une dent gâtée et l'odyssée d'un riflard jouent un rôle excessif. A ces dessins d'écolier primaire est venu s'ajouter le coloris d'une « musique » incolore, écrite d'ailleurs par un amateur de vingt ans (l'ouvrage remonte, paraît-il, à 1910-4). Sans mélodies, cela va sans dire, sans rythmes, sans thèmes, abusant d'un perpé-

tuel rabâchage de notes amorphes et de geignardes psalmodies, la partition de M. Darius Milhaud ne simule l'émotion que dans deux scènes : la prière de Pierre et la lettre que lit Françoise. L'orchestration de cette chose est glaiseuse et empâtée.

Cette grinçante machine est mue courageusement par M^{lle} Balguerie, MM. Salignac et Baugé, et aussi par un excellent orchestre, dirigé avec fougue par M. Wolff. Leur épreuve ne sera point de longue durée. — Revenons à la musique.

Il y a aujourd'hui deux cents ans — exactement en 1726 — que le théâtre de la Foire Saint Laurent eut la primeur des *Pèlerins de la Mecque*, pièce en trois actes de MM. Le Sage et d'Or... (c'est-à-dire Le Sage et d'Orneval), accompagnée d'airs inventés ou rassemblés par Jean-Claude Gillier, compositeur ordinaire dudit théâtre. Qui se serait douté alors que, trente-huit ans plus tard, une *Rencontre imprévue*, opéra en trois actes et en prose, rédigée par M. Dancourt, apparaîtrait, nous rappelant lesdits *Pèlerins*, mais avec l'appoint de la musique de M. le chevalier Gluk (*sic*), sur une scène viennoise (sans parler du *Trompeur trompé* ou la *Rencontre imprévue*, opéra-comique de Vadé et de quelques ouvrages de même titre ? Mais l'histoire du théâtre est fertile en rencontres non moins imprévues !).

Nous sommes véritablement ici en présence d'un excellent opéra-comique, et il faut que notre amour des genres bien tranchés s'en accommode : le tragique musicien d'*Alceste* et des *Iphigénies*, a su être à l'occasion comique et même bouffon : tels Corneille et Racine, tel (malheureusement) Victor Hugo.

Il s'agit d'une « turquerie », et nous savons combien fut nombreuse, au XVIII^e siècle, la lignée du *Bourgeois Gentilhomme*. L'intrigue en est simple et d'une désarmante facilité : le prince Ali aime la princesse Regia qui va le réciproquant, selon la formule de Regnard. Brusquement séparé d'elle, il erre, accompagné de son *famulus* Osmin, Thérémène obligé de cette réduction d'Hippolyte. Survient un calender exposant ses théories en un style renouvelé du *Mamamouchi* moliéresque. Puis apparaît la princesse qui, tombée au pouvoir du sultan d'Égypte, reconnaît son amoureux qu'elle soumet à d'attrayantes épreuves par l'intermédiaire de siennes esclaves. Il en triomphe à l'heure même où s'annonce le retour, imprévu lui aussi, du sultan... Le calender a trahi, pour un sac d'or impur — lui dont le nom même signifie *or pur* ! Jugement ; pardon par les amants. Le traître est d'abord condamné au supplice du pal, situation dont le tire la générosité d'Ali et de Regia. Parmi ces personnages évolue le peintre Vertigo, fantoche au timbre un peu fêlé, comme dit Chrysale en parlant de Trissotin, orgueilleux de ses toiles et dégouté du mariage, que le musicien a su rendre divertissant ; plus quelques pantins sans importance.

La musique est variée, souple et charmante, tantôt langoureuse, tantôt bouffe, voire même pathétique — ou peu s'en faut. Songez que la *Rencontre* n'a précédé que de deux années l'*Alceste* italienne, dont maintes pages s'y annoncent déjà, et a suivi de non moins près la série des opéras-comiques écrits par le maître sur des livrets du Favart des *Trois sultanes*. On songe, en l'écoutant, au portrait qu'a tracé de Gluck son admirateur Hoffmann : « Un sourire facétieux produit par un cer-

tain jeu des muscles des joues hâves, semblait s'insurger contre la noble gravité répandue sur le front. »

L'ouverture, pétillante de verve, s'apparente à celle du *Matrimonio segreto* de Cimarosa ; et les couplets d'Osmin et du calender la continuent alertement. Mais déjà le chant de Vertigo se reliait au genre tragique si les paroles en étaient autres, tandis que l'air du prince : « Je chérirai jusqu'au trépas l'objet céleste qui m'engage », fait spontanément évoquer le Mozart de *Così fan tutte*. Notons-en l'accompagnement de cor, écrit sur une tessiture dangereusement élevée et qui environne la mélodie d'une chaude atmosphère. Les chants des servantes sont « du dernier galant » et l'acte se termine sur un léger *terzetto*.

Le suivant nous charme tout d'abord par une suave cantilène dans laquelle s'enlace à la voix du ténor la fluidité d'une flûte câline. L'insatiable amant chante ensuite un air dramatique où l'accompagnement annonce celui d'un air de *Paride ed Elena* qui verra le jour cinq ans plus tard. Et la *prima donna* débite nécessairement un air serti de vocalises, et débutant par les mêmes notes que le *La ci darem la mano* de *Don Giovanni*. Les danseurs arrivent à leur tour, et comme les auteurs ne les faisaient appeler que pour les renvoyer sur-le-champ, on leur a obligeamment accordé une série d'airs à danser empruntés à un autre *Don Giovanni*, de Gluck, celui-là, joué trois années auparavant, et dans lequel certain *allegretto* mêle agréablement les flûtes au quatuor.

Au troisième acte reparait premièrement le calender, usant sans façon d'un procédé que ne dédaigna point le grand Jean Sébastien, suivi en cela par de nombreux imitateurs, et qui consiste en la répétition burlesque de certaines syllabes :

Me mettre en *ca*, me mettre en *pi*, me mettre en capilotade...

La vérité nous oblige à déclarer que le texte redouble lesdites syllabes. De là un comique outrancier dont on n'usa point à la représentation. La scène qui suit est peut-être de toutes la plus originale : c'est de fort amusante folie musicale, avec parodie des formules italiennes, évocations militaires et picturales, dues au vertigineux Vertigo. Pour conclusion un *air* fameux, dépeignant le contraste du torrent impétueux et du clair ruisseau, le premier soutenu par un dessin obstiné de l'orchestre, le second présentant comme un paisible reflet d'eaux vives, dû au murmure assoupi des trombones. L'effet en est d'un charme discret tout à fait poétique.

L'interprétation des *Pèlerins* est fort satisfaisante : M^{lle} Marcelle Évrard, MM. Villier, Jouvin et Marrio méritent nos louanges, ainsi que M. Louis Masson qui dirige intelligemment l'ensemble

RENÉ BRANCOUR

BIBLIOGRAPHIE

G. GLOTZ. — *La Civilisation égéenne* (Bibl. de synthèse historique, n° 9). Paris, « Renaissance du livre » (1923). Petit in-8°, viii-472 p. avec 87 fig., 3 cartes et 4 pl. hors texte.

Ce livre — dont la rédaction avait d'abord été confiée à un jeune érudit de la plus belle espérance, enlevé par une mort glorieuse et prématurée, Ad.-J. Reinach — présente pour la première fois au public français un tableau vraiment complet (sans manquer de justice envers l'ouvrage excellent de René Dussaud) de cette étonnante civilisation créto-mycénienne qu'ont révélée les fouilles de Schliemann, d'Evans et d'Halbherr. Le nom de son auteur fait pressentir suffisamment combien l'érudition en est vaste et solide, le jugement sûr, le style attrayant, animé, parfois coloré.

L'histoire de l'art a naturellement beaucoup à glaner dans cet exposé, fondé presque tout entier sur des documents archéologiques. Deux chapitres sont même entièrement consacrés à « l'art égéen » : le chapitre iv du livre I^{er} à l'architecture, le ch. 1^{er} du livre IV aux autres arts (peinture, sculpture, orfèvrerie, glyptique, céramique). L'un et l'autre sont tracés de main de maître ; tout au plus pourrait-on trouver quelques pages un peu touffues, quelques-unes un peu enthousiastes pour ceux que M. G. appelle les « Japonais de l'Égée ». Ce n'est pas la faute de l'auteur si sa synthèse, à peine publiée, est déjà sur certains points dépassée par les toutes récentes découvertes d'Evans dans les maisons privées de Cnossos et de l'École française d'Athènes à Mallia. Espérons que le succès mérité de ce volume sera assez grand pour rendre nécessaire de nouvelles éditions, soigneusement tenues au courant d'une investigation qui est bien loin d'avoir dit son dernier mot. Je sou-

haite qu'en ce cas la « toilette » en soit un peu plus soignée : les nombreuses illustrations, d'ailleurs bien choisies, qui l'accompagnent gagneraient à être tirées sur un papier moins maussade¹.

La musique n'a pas été oubliée dans cet exposé de l'art crétois ; les quelques pages que M. Glotz lui a allouées (p. 335 suiv.) appellent peut-être quelques retouches. La théorie — empruntée à Gevaert — de l'évolution de la lyre est quelque peu naïve. Pour l'aulos double, M. G., qui ne néglige pas le témoignage du sarcophage d'Haghia Triada, répète l'erreur des premiers éditeurs qui y reconnaissaient deux tuyaux parallèles de longueur inégale ; il paraît ignorer l'étude insérée dans l'article *Tibia* du Dictionnaire des antiquités, d'où il résulte que le second tuyau est pourvu d'un pavillon, c'est-à-dire que l'aulos est du type phrygien, fait d'une grande importance par les relations internationales qu'il suggère. Ce qu'il dit des rythmes (présumés) des danses crétoises n'est pas non plus tout à fait satisfaisant. Le mot *crétique* a désigné le double trochée (mesure à 6/8) avant d'être appliqué au « péon » de cinq temps ; il est donc probable que les « rondes minoennes » s'exécutaient à 6/8 et non à 5/8. Enfin il ne fallait pas (p. 346) alléguer l'autorité de *Simonide* pour faire de l'hyporchème un mode (?) crétois. Il y a longtemps qu'il a été démontré (*Mélanges H. Weil*) que le fr. 31 du Simonide de Bergk n'est pas de Simonide, mais probablement de Pindare et de Bacchylide.

Voilà de bien menues critiques : c'est que cet excellent travail n'en comporte pas d'autres.

T. R.

1. Il paraît qu'il existe quelques exemplaires tirés sur « papier de luxe », mais je ne les ai pas vus ni comptés.

T. BORENIUS. — *The picture gallery of Andrea Vendramin*. (Publ. de la « British School at Rome »). Londres, Medici Society (1923). Un vol. gr. in-8, 41 p. et 72 planches.

Comme l'ancêtre des Vendramin de Venise s'appelait Andrea (xiv^e siècle), ce prénom resta très usité parmi les membres de son illustre famille. Au début du xvii^e siècle, on ne comptait pas moins d'une dizaine d'Andrea Vendramin dans la ville des lagunes; il est donc à peu près impossible d'identifier le possesseur des trésors qui, en 1627, en fit dresser le catalogue illustré. Ce catalogue comprenait 16 volumes; par suite de circonstances que nous ignorons, ils passèrent aux mains du bibliophile hollandais Albert Bentes, à la vente duquel, en 1702, ils parurent pour la dernière fois réunis. Six volumes seulement sont connus aujourd'hui, l'un à Varsovie (ouvrages de Chronologie illustrés), un autre à Berlin (Sculptures), quatre au Musée Britannique (Peintures, Bagues et Scarabées, Pétrifications, Minéraux). C'est le volume de peintures, déjà consulté par quelques savants, dont nous trouvons là une édition complète, avec fac-similés des illustrations. Beaucoup de tableaux, mais non pas tous, sont pourvus d'attributions; si quelques-unes sont évidemment erronées, il n'est guère douteux que, pour nombre d'entre elles, on peut admettre l'autorité d'une tradition. Les reproductions de cet unique catalogue illustré d'une galerie italienne antérieure à la fin du xviii^e siècle ne sont pas, tant s'en faut, des chefs-d'œuvre, mais elles suffisent, la plupart du temps, pour donner une idée suffisante des tableaux reproduits. Quelle galerie! Neuf Giovanni Bellini, deux Gentile, treize Giorgione, cinq Titien, sans compter les Palma, les Sebastiano del Piombo, les Bordone, les Bonifazio! De tout cela. L'érudit éditeur n'a cru retrouver que quatre peintures, dont la plus importante est une *Vénus* de Cariani à Hampton Court; pourtant, le paysage étant un peu différent, ce n'est probablement qu'une ancienne réplique, et l'on en dirait autant des trois autres. Ainsi, suivant toute probabilité, il ne reste rien de la galerie d'Andrea Vendramin: elle a dû périr dans un incendie. Les dessins au lavis qui se sont conservés ne sont que plus précieux: pour l'œuvre de Giorgione, notamment, ils forment désormais un complément indispensable. M. T. Borenius a commenté ces

précieux documents avec le soin qu'ils méritent et la compétence qu'on lui connaît.

S. R.

L. MAETERLINCK. — *L'Énigme des Primitifs français*. Gand, J. Vanderpoorten, s. d. [1923], in-18. 200 pages, 140 figures en CXVII planches.

M. L. Maeterlinck est en matière d'art le plus convaincu des « gallicans » et nous ne devons certes que nous en féliciter. Abordant après tant d'autres le problème de l'origine de l'art des Van Eyck, c'est-à-dire de l'art moderne, il n'hésite pas: pour lui cette origine se trouve en France, uniquement en France; les Van Eyck n'ont fait que continuer la grande tradition française des xiii^e et xiv^e siècles; ils ont eu à Paris et dans nos provinces de nombreux prédécesseurs et ce qu'on a appelé le miracle de leur apparition n'est qu'un leurre. L'art de France avait pénétré dès longtemps à Gand par la voie de l'Escaut; peintres, imagiers, tombiers, sculpteurs de seaux y travaillaient à la méthode française et si trop de précieux témoignages de cette pénétration ont disparu, beaucoup subsistent que l'auteur a recherchés avec un soin jaloux; les chapitres qu'il trace de l'activité des artistes gantois, sont parmi les meilleurs de son livre, bien pourvus de documents nouveaux et peu connus et mis en œuvre avec une verve et une ardeur tout à fait séduisantes.

Sera-t-il permis d'estimer pourtant que son enthousiasme l'a parfois entraîné un peu, et aussi le bel esprit combatif qui l'anime? Le ton n'est pas toujours celui d'un calme critique historique, et nous ne saurions oublier que le regretté Max Dvořák usait d'un ton assez différent dans l'essai d'il y a vingt ans, *Das Raetsel der Kunst der Brüder Van Eyck* (*Jahrbuch* de Vienne, 1905), où il esquissait l'un des premiers certaines idées analogues. Puis n'arrive-t-il pas parfois à l'auteur de forcer légèrement la vérité? Nous ne parlons pas de certaines erreurs matérielles comme l'attribution au Louvre d'une tapisserie de New-York (n° 94); mais convient-il vraiment, pour « corser » l'œuvre de prédécesseurs français de Van Eyck de dater de la fin du xiv^e siècle la *Pitié* de Villeneuve-lès-Avignon et le *Pierre de Luxembourg* († 1384)

du musée d'Avignon ? Si le cardinal avait été peint « au vif » il n'aurait sans doute pas l'auréole. Et d'autres affirmations réservées de cette sorte pourraient être relevées dans un compte rendu plus détaillé.

Tel qu'il est pourtant le livre ne manquera pas d'intéresser ; il est très vivant, très abondamment illustré, et pénétrera aisément dans le public à qui il fera utilement comprendre un côté capital de l'histoire des origines de la Renaissance. S'il fait parfois pencher la balance du côté de la France avec une trop évidente complaisance, ce n'est pas à nous de le blâmer ; assez d'autres s'en chargeront et essayeront de rétablir l'équilibre à leur profit.

R. K.

Edmund HILDEBRANDT. — Antoine Watteau, Berlin, Propyläen Verlag (1922). In-8, 177 p. avec 87 illustrations.

IL est agréable de recevoir d'Allemagne une étude aussi solide, aussi bien documentée, en même temps qu'aussi enthousiaste, d'un grand peintre français. La composition du livre est un peu bizarre : après deux chapitres sur l'artiste et son œuvre et sur trois chefs-d'œuvre caractéristiques de trois époques (*l'Indifférent*, *Gilles*, *l'Enseigne*), l'auteur aborde le côté « technique » de son sujet, le développement du style et l'étude des influences successives subies par le peintre. Les deux derniers chapitres s'occupent de l'homme et de la destinée de son œuvre. M. H. est généralement bien informé, ses analyses ont de la finesse, ses descriptions témoignent d'un goût exercé, sensible, souvent un peu subtil ; enfin il a sagement évité l'écueil de tant d'historiens d'art cherchant à expliquer le génie par la simple combinaison de la race, du milieu et du moment. Au reste l'inventeur même de cette triade se gardait bien de s'y enfermer en pratique : témoin son célèbre cha-

pitre sur Shakespeare qui se résume en un mot : « imagination ».

Quoiqu'il n'y ait guère trace de nationalisme étroit dans l'ouvrage de M. H., il subit, sans s'en rendre compte, la tyrannie de certains clichés traditionnels où le chauvinisme allemand a sa part. Pour lui, le « Louis Quatorze » est et reste le règne exclusif de la perruque : il consent une exception en faveur de Molière, qu'il déclare « anomal », mais il ignore La Fontaine et Claude, les deux grands poètes du règne ; bref, sous le décor pompeux de Versailles, il n'aperçoit pas la vie frémissante de la France qui continue. De même « l'origine flamande » de Watteau est un refrain qui revient bien trente fois sous sa plume et qu'il invoque même pour expliquer le culte du peintre envers « son compatriote » Rubens. M. H. ignore-t-il que Valenciennes, patrie de Watteau, est dans le Hainaut français et qu'on n'y a jamais parlé flamand ? ou confond-il — comme les gens du XVIII^e siècle — wallon et flamand ?

L'illustration abondante est bien venue ; M. H. y a fait, à juste titre, une large place aux dessins du maître et aux nombreuses toiles qui ne sont plus connues que par les gravures de Julienne. Qui sait si des reproductions de ce genre n'aideront pas à en retrouver quelques-unes ?¹.

T. R.

1. P. 58, l. 2 : *Händchens* pour *Hündchens* ?

P. 85, légende : Lire collection *Soane*, non *Saône* (1).

P. 106. Est-il bien certain que la « réplique » berlinoise de *l'Embarquement pour Cythère*, soit de la main de Watteau ? En tout cas M. H. n'a pas remarqué que la statue qu'il critique si justement est la reproduction textuelle de celle du *Festin d'amour* de Dresde (fig. 64).

P. 129. Je ne vois pas en quoi la jeune Renaissance a renié « le créateur des fresques de la chapelle Brancacci ». Nous savons au contraire que c'est là que tous les futurs peintres florentins allaient apprendre le dessin jusqu'aux cartons de la guerre de Pise.

P. 156. Lire *devenir* au lieu d'*avenir*.

P. 166. Enlèvement « de l'Europe » (*sic*).

Le Gérant : CH. PETIT.

CHARTRES. — IMPRIMERIE DURAND, RUE FULBERT.

LA REVUE MUSICALE

Directeur: Henry PRUNIÈRES

La plus importante revue française d'art musical ancien et moderne

1.200 pages de texte, 100 pages de musique inédite, 12 portraits gravés hors texte

Éditée avec le concours de la *Nouvelle Revue Française* par une société composée exclusivement d'amis de la musique, *La Revue Musicale* est entièrement libre et indépendante.

La première partie de la Revue est consacrée à des études d'un intérêt général, historique, critique, esthétique, biographique ou documentaire, signées des plus éminents musicologues de France et de l'Étranger. La seconde partie a des chroniques et des notes, formant un **TABLEAU SYNTHÉTIQUE DE LA VIE MUSICALE**, des **COMPTES RENDUS** des œuvres nouvelles données dans les **CONCERTS** et les **THÉÂTRES** du Monde entier, une **BIBLIOGRAPHIE** des publications musicales ainsi que des ouvrages en toutes langues se rapportant à l'art musical, une **REVUE DES REVUES**, des **VARIÉTÉS**, etc.

La Revue Musicale publie dans chaque numéro au moins un portrait d'un musicien ancien ou contemporain, dessiné et gravé sur bois par les meilleurs maîtres (J. Beltrand, D. Galanis, L. Jou, Laboureur, Lewitzka, F.-L. Schmied, etc.) et tiré en hors texte sur papier de luxe.

Elle donne en outre des frontispices et culs-de-lampe des reproductions de documents anciens et présente le plus grand intérêt pour l'histoire de la décoration théâtrale et l'iconographie musicale en général.

LA REVUE MUSICALE

PARAIT LE 1^{er} DE CHAQUE MOIS SUR 96 PAGES IN-4^o COURONNE AVEC UN **SUPPLÉMENT MUSICAL** DE 4, 8 OU 12 PAGES SELON LES NUMÉROS ET A RAISON DE ONZE NUMÉROS PAR AN, DONT AU MOINS UN NUMÉRO SPÉCIAL

LE NUMÉRO: FRANCE, 5 FR. — AUTRES PAYS, 6 FR.

CONDITIONS DE L'ABONNEMENT

ÉDITION ORDINAIRE. *Un an*: France, 50 fr. — Autres pays, 60 fr.

ÉDITION DE LUXE. *Un an*: France, 100 fr. — Autres pays, 120 fr.

Tirage à petit nombre sur papier pur fil. Chaque exemplaire est numéroté; un numéro qui restera le même pendant toute la durée de l'abonnement est affecté à chaque abonné. Les exemplaires de l'édition de luxe ne sont pas vendus séparément.

Les **numéros spéciaux** comportant un très important **supplément musical** et des **gravures originales** tirées sur papier chine, seront vendus en moyenne 10 fr. **L'abonnement présente donc un réel avantage** puisque les abonnés recevront ces fascicules sans supplément.

VOUS VOULEZ VOUS DOCUMENTER

Sur la Gravure? — Abonnez-vous à

“ BYBLIS ”

**MIROIR
DES ARTS DU LIVRE
ET DE L'ESTAMPE**

Directeur : Pierre GUSMAN

BYBLIS est publié en deux éditions :

1^{re} Édition sur Vélín Lafuma

Les quatre fascicules annuels :
France.. . . . **100 fr.** ; Union postale. . . . **125 fr.**

2^{de} Édition de Luxe sur Vélín d'Arches

à la forme, contenant un frontispice particulier (gravure originale, cuivre ou bois), les états de toutes les planches originales modernes ; exemplaire sous couverture spéciale à cette série et imprimée au nom du Souscripteur.

Les quatre fascicules annuels :
France.. . . . **250 fr.** ; Union postale. . . . **300 fr.**

Tirage à 100 exemplaires numérotés de 1 à 100.

Un élégant portefeuille, destiné à contenir les 4 fascicules annuels, est fourni moyennant un supplément de 5 francs.

Sur l'Architecture contemporaine? — Abonnez-vous à

L'ARCHITECTURE VIVANTE

**DOCUMENTS SUR L'ACTIVITÉ
CONSTRUCTIVE DANS TOUS LES PAYS**

Directeur : Jean BADOVICI

publie cent planches de documents, dont plusieurs en couleurs ; les théories constructives des principaux architectes modernes ; des entretiens sur l'architecture vivante ; des chroniques scientifiques.

Paraît en 4 fascicules saisonniers de 25 planches.

Les quatre fascicules annuels :
France.. . . . **100 fr.** ; Union postale. . . . **125 fr.**

Sur les Arts appliqués modernes? — Abonnez-vous à

LES ARTS DE LA MAISON

**CHOIX DES ŒUVRES LES PLUS
EXPRESSIVES DE LA DÉCORATION
CONTEMPORAINE**

Directeur : Christian ZERVOS

publient cinquante planches de documents, dont la plupart en couleurs ; les opinions des meilleurs écrivains d'art moderne ; des causeries sur l'esthétique et la technique des métiers d'art.

Paraît en 4 fascicules saisonniers.

Les quatre fascicules annuels :
France.. . . . **100 fr.** ; Union postale. . . . **125 fr.**

ÉDITIONS ALBERT MORANCÉ
A PARIS, 30 & 32, RUE DE FLEURUS

THE BURLINGTON MAGAZINE

LA RESTAURATION DES PEINTURES

Les articles suivants, parus dans le *Burlington Magazine*, traitent avec autorité de ce sujet. Ces articles, de la plus haute importance pour les collectionneurs et marchands, décrivent et discutent supérieurement divers procédés, comprenant le rentoilage, le transport, la réparation, le vernissage et le nettoyage des couleurs à l'eau, etc.

Prix : 6 numéros, sh. 17/6, franco sh. 18/9 ; chacun : sh. 2/6, franco sh. 3 (sauf le n° 197 sh. 5, franco 5/6).

| | | |
|--|---------------------------------|-----------|
| Essai sur le vernis au mastic | par Sir Charles J. Holmes . Nos | 197. |
| Éléments de nettoyage des peintures | Sir Charles J. Holmes . | 228, 229. |
| Fumigations pour les parasites des panneaux. | D. S. Mac Coll . . . | 230. |
| La restauration des peintures. | Henri T. Dover . . . | 223, 224. |

L'ART FRANÇAIS MODERNE

Les importants articles illustrés qui suivent, parus dans le *Burlington Magazine*, intéressent la peinture française. On peut se procurer les numéros qui les contiennent à raison de sh. 5, franco sh. 5/6 (sauf les nos 149, 168, 173, 176, 178 à 180, 188, vendus chacun sh. 2/6, franco sh. 3).

Juin 1922.

2 sh. 6 d. (franco, 3 sh.).

L'ART FRANÇAIS DES CENT DERNIÈRES ANNÉES

Ce numéro contient des articles de Roger Fry et Walter Sickert, avec nombreuses illustrations relatives aux expositions actuelles de Londres et de Paris.

| | | |
|--|------------------------------|-----------|
| La peinture française au XIX ^e siècle | par Lionel Cust | Nos 149. |
| Trois têtes de Degas | Anon | 119. |
| Mémoires de Degas | George Moore | 178, 179. |
| Degas | Walter Sickert | 176. |
| « Madame Charpentier et sa famille », de Renoir | Léonce Bénédite | 57. |
| Manet à la National Gallery | Lionel Cust | 168. |
| « Paul Cézanne », par Ambroise Vollard (Paris, 1915) | Roger Fry | 173. |
| Sur une composition de Gauguin | Roger Fry | 180. |
| Vincent Van Gogh | R. Meyer-Riefstahl | 92. |
| Puvis de Chavannes | Charles Ricketts | 61. |
| Lettres de Vincent Van Gogh | F. Melian Stawell | 99. |
| Six dessins de Rodin | Randolph Schwabe | 188. |
| L'art français moderne aux « galeries Mansard » | M. S. P. | 198. |
| Cézanne | Maurice Denis | 82, 83. |
| Les sculptures de Maillol | Roger Fry | 85. |

Numéro spécimen sur demande.

Le *Burlington Magazine* jouit d'une autorité reconnue en matière d'art et d'histoire de l'art depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours. Ses collaborateurs sont les plus hautes autorités dans leur spécialité respective. Ses illustrations sont supérieures à celles de toute autre revue d'art, et la revue tend à constituer un guide complet en littérature artistique.

Parmi les sujets traités :

Architecture, armes et armures, bronzes, tapis d'Orient, porcelaine de Chine, broderies et dentelles, gravures, mobilier, vitrail, miniature, orfèvrerie, étains, vaisselle, peinture, sculpture, tapisserie, etc.

Table méthodique des principaux articles, franco, sur demande.

THE BURLINGTON MAGAZINE FOR CONNOISSEURS

Illustré mensuel, net sh. 2/6.

17, Old Burlington Street, Londres, W. 1.

**GALERIE
BRUNNER**
11, Rue Royale, PARIS
Spécialité de
TABLEAUX ANCIENS

TROTTI & C^{IE}
8, place Vendôme, 8
PARIS
Tableaux de Maîtres

JEAN ENKIRI
ANTIQUAIRE-EXPERT
ANTIQUITÉS ORIENTALES
Dirige des ventes à l'Hôtel Drouot
Ventes périodiques
(S'inscrire pour recevoir ses catalogues.)
46, Rue de Grenelle, PARIS

PAR LE
RÉSEAU DE L'ÉTAT

**VISITEZ
LE MONT SAINT-MICHEL**

Merveille unique au monde

LA NORMANDIE

ses gigantesques falaises
ses côtes verdoyantes, ses forêts
ses monuments grandioses

LA BRETAGNE

ses plages, ses îles, ses rochers
ses sites admirables
ses vieux monuments

LA SUISSE NORMANDE | LA CÔTE D'ÉMERAUDE

LA CÔTE DE GRANIT

LES PLAGES DE L'Océan

La Touraine, le Maine, le Poitou
l'Anjou, la Vendée, l'Aunis et la Saintonge
Leurs Châteaux et leurs Monuments

LONDRES

Par DIEPPE-NEWHAVEN
TRAINS LUXUEUX
Puissants paquebots à turbines
les plus rapides de la Manche
MAXIMUM DE CONFORT
MINIMUM DE DÉPENSE

**LES ÎLES DE LA MANCHE
JERSEY**

Par GRANVILLE et St-MALO
Magnifiques et nombreuses
Excursions
**ILES CHAUSEY, GUERNESEY
AURIGNY et SERQ**

J. FÉRAL

PEINTRE-EXPERT

GALERIE DE TABLEAUX DE MAÎTRES
Anciens et Modernes
7, Rue Saint-Georges, PARIS

Pour AVOIR de **BELLES** et **BONNES DENTS**
SERVEZ-VOUS TOUS LES JOURS DU

SAVON DENTIFRICE VIGIER

Le Meilleur Antiseptique; Pharmacie, 12, B^e Bonne-Nouvelle, Paris.

SAVONS ANTISEPTIQUES VIGIER

Hygiéniques — Médicamenteux

Savon doux et pur, conserve la beauté, la souplesse de la peau du visage et de la poitrine. 4 fr. 40
Savon surgras au beurre de cacao, pour le visage et le corps. 3 fr.
Savon de Panama, pour les soins de la chevelure, la barbe et pour se raser. 3 fr. 90
Savon de Panama et de goudron, contre la chute des cheveux, les pellicules, séborrhée, alopecie. 3 fr. 90
Savon à l'ichtyol, contre l'acné, rougeurs, boutons, etc. 3 fr. 90
Savon sulfureux, contre l'eczéma. 3 fr. 90
Savon au sublimé antiseptique, contre les furoncles. 3 fr. 90
Savon boraté, contre urticaire, séborrhée. 3 fr. 90
Savon naphthol-soufré, contre pelade, eczémas. 3 fr. 90

Pharmacie VIGIER, 12, Boul. Bonne-Nouvelle, PARIS

**AMÉLIORATIONS APPORTÉES
AUX
TRAINS DE VOYAGEURS
SUR LE RÉSEAU DU P. L. M.**

Parmi les améliorations qui seront apportées aux trains de voyageurs sur le Réseau P. L. M. en vue de la prochaine saison d'hiver, il convient de signaler :

1^{re} la mise en circulation, à partir du 5 novembre d'un nouveau rapide de jour, toutes classes, avec wagon-restaurant, entre Paris et Marseille.

Aller : Paris dép. 8 h. — Lyon arr. 15 h. 57, dép. 16 h. 39. — Marseille arr. 22 h.

Retour : Marseille dép. 6 h. 15. — Lyon arr. 11 h. 15, dép. 11 h. 36. — Paris arr. 19 h.

2^o le prolongement, à partir du 5 novembre, entre Marseille et Vintimille et, à partir du 6 novembre, entre Vintimille et Marseille, des rapides 17 et 18.

Ces trains, qui donneront une correspondance directe de et pour Londres, comporteront des places de lits-salon, couchettes, wagon-lits, 1^{re} et 2^e classes et un wagon-restaurant entre Calais et Vintimille.

Aller : Londres dép. 11 h. — Paris P. L. M. dép. 20 h. 10. — Marseille arr. 9 h. 27. — Nice arr. 14 h. 20. — Menton arr. 15 h. 39. — Vintimille arr. 16 h. 05.

Retour : Vintimille dép. 13 h. 10. — Menton dép. 13 h. 37. — Nice départ 14 h. 50. — Marseille dép. 19 h. 35. — Paris arr. 8 h. 50. — Londres arr. 17 h. 10.

3^o la mise en circulation du *Côte d'Azur rapide de nuit* les lundi, mercredi et vendredi, du 7 novembre au 14 décembre au départ de Paris; les mercredi, vendredi et dimanche, du 9 novembre au 16 décembre au départ de Menton.

Ce train deviendra quotidien à partir du 15 décembre au départ de Paris et à partir du 17 décembre au départ de Menton.

Aller : Paris dép. 19 h. 05. — Nice arr. 11 h. 30. — Menton arr. 12 h. 40.

Retour : Menton dép. 15 h. 20. — Nice dép. 16 h. 35. — Paris arr. 9 h. 55.

4^o la mise en circulation, chaque jour, à partir du 15 novembre au départ de Paris et à partir du 17 novembre au départ de Vintimille, du train de luxe *Calais-Méditerranée*.

Aller : Londres dép. 11 h. — Paris P. L. M. dép. 19 h. 30. — Nice arr. 11 h. 50. — Menton arr. 12 h. 53. — Vintimille arr. 13 h. 17.

Retour : Vintimille dép. 15 h. 20. — Menton dép. 15 h. 48. — Nice dép. 16 h. 55. — Paris P. L. M. arr. 10 h. 05. — Londres arr. 19 h. 15.